

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Barbora Pokorná

Bassanové ve sbírce Národní galerie v Praze

Bassanos in the collection of the National Gallery in Prague

Praha 2014

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vykonala samostatně, řádně jsem citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 05. 2014

.....
Barbora Pokorná

Bibliografická citace

Bassanové ve sbírce Národní galerie v Praze [rukopis] : diplomová práce / Barbora Pokorná; vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D. -- Praha, 2014. -- 142 s.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá díly z Národní galerie v Praze, která jsou evidována pod jménem Bassano. Úvodní kapitoly přibližují problematiku řešených děl, potažmo bassanovských děl na území České republiky. Stručně je představen život a tvorba členů rodiny Bassanů s důrazem na hlavní osobnost Jacopa Bassana a krátké obecnější exkurzy jsou věnovány jednotlivým problémům, které jsou následně řešeny u každého díla individuálně. Nejvýznamnější částí práce je katalog děl prezentující kompletní sbírku Bassanů z Národní galerie. Katalog je rozdělen do několika částí podle autorské tvorby, dílenské, pozdějších kopií a děl, která neodpovídají bassanovské tvorbě. Díla jsou komplexně zmapována a porovnávána s jinými díly.

Klíčová slova

Jacopo Bassano, Jacopo dal Ponte, Národní galerie v Praze, Bassano, Bassanovská dílna

Abstract

The presented diploma thesis deals with artworks filed under Bassano's name in National Gallery in Prague. Opening chapters enlarge on those artworks, not to say artworks of Bassano family in area of today's Czech Republic. The life and artistic work of Bassano family is briefly introduced, with focus on Jacopo Bassano as the main personality. Short universal discourses concerning specific issues are taken individually, in relation to particular paintings. The crucial part of the thesis is a catalogue presenting entire collection of Bassano's artworks in National Gallery. The catalogue compounds of several parts: authentic pieces, works from workshop, later copies of artworks, and paintings which don't match Bassano's author craft. The artworks in catalogue are comprehensively described and put to context with other works.

Keywords

Jacopo Bassano, Jacopo dal Ponte, National Gallery in Prague, Bassano, Bassano's workshop

Počet znaků (včetně mezer): 153 240

Poděkování

Za vedení práce, konzultace a cenné rady děkuji Doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph. D. a PhDr. Petru Příbylovi, Ph. D. Jmenovitě bych chtěla poděkovat také Bc. Kateřině Konečné, Mgr. Šárce Kobrynové, Michaelovi Kolářovi, Ing. arch. Alici Pokorné, Darině Čihákové BBus(Hons), dále celé rodině a všem přátelům za jejich vroucnou podporu.

Obsah

Úvod.....	6
1. Úvod do problematiky Bassanů ve sbírce Národní galerie v Praze	7
1.1. Literatura a dosavadní bádání k Bassanům v Čechách	10
1.2. Život a tvorba Jacopa dal Ponte	13
1.3. Synové	17
1.4. Bassanovská dílna	18
1.5. Problematika autorství.....	19
1.6. Pozdější kopie.....	21
1.7. Náměty	22
1.8. Sběratelé bassanovské tvorby.....	25
1.9. Přehled literatury k bassanovské tématice.....	27
KATALOG	30
Autorská tvorba	31
Díleňská tvorba.....	64
Pozdější kopie.....	77
Vyřazená díla.....	97
Závěr	104
Seznam použitých pramenů	106
Seznam použité literatury	107
Seznam výstav.....	113
Obrazová příloha.....	Chyba! Záložka není definována.
Seznam vyobrazení	114
Seznam vyobrazení v katalogu.....	142

Úvod

Předmětem této diplomové práce je zpracování děl ze sbírky Národní galerie v Praze, která jsou spojována se jménem Bassano. Jacopo se svými čtyřmi syny - Francescem il Giovane, Giambattistou, Leandrem, Gerolamem a se svojí dílnou představovali v druhé polovině 16. století v oblasti Veneta svébytný umělecký směr. Vydali se vlastní námětovou i malířskou cestou, a aniž by se snažili vyrovnat třem velikánům benátské umělecké scény - Tizianovi, Tintoretovi a Veronesovi, stali se jim rovnocennými „protivníky“. Rozmach bassanovské tvorby tkvěl především v důmyslnosti zobrazovaných námětů, kterými se snažili přiblížit umění i obyčejným vesnickým lidem. Zároveň ale ve velkém započali produkci obrazových sérií, které se staly žádaným zbožím pro panovníky po celé Evropě. Důležitým aspektem pro jejich věhlas i za hranicemi Itálie bylo zapojení do jejich tvorby téma žánru, který byl v Itálii v druhé polovině 16. století ojedinělou malířskou záležitostí.

Diplomová práce má prvotně za cíl představit kompletní sbírku bassanovské tvorby z Národní galerie v Praze, která je poměrně početná na množství obrazů a jako celku jí nikdy nebyla věnována pozornost. Zásadním krokem bylo tedy vytvoření katalogu, kde jsou jednotlivá díla systematicky prezentována. Po shromáždění a klasifikaci děl vyvstalo několik stěžejních problémů, které v sobě bassanovská tvorba skrývá a s kterými jsem se pokusila vypořádat. Velké kvalitativní rozdíly jednotlivých děl vedly k rozdělení katalogu do tří částí - autorská tvorba, dílenská tvorba a pozdější kopie. Několik děl jsem shledala jako „nebassanovská“ a z katalogu jsem je vyjmula. Prvním problémem je tedy samotné autorství a doba vytvoření obrazů. Dále jsem se pokusila zaměřit na provenienci obrazů, zkompletování veškerých pramenů a literatury včetně prezentace jednotlivých názorů a námětovou a stylovou komparaci s jinými příhodnými díly. Abychom se vůbec mohli takto podrobně dílům věnovat, bylo nejprve třeba obecnějšího seznámení a uvedení do problematiky bassanovské tvorby. Začátek diplomové práce je tedy věnován bassanovské tvorbě v Čechách se zaměřením na Národní galerii, upozornění na jednotlivé problémy a prezentaci literatury k tématu. Následuje představení života a tvorby vůdčí osobnosti Jacopa a jeho synů v kontextu řešených děl. Krátký exkurz je věnován bassanovské dílně, pozdějším kopiím, problematice autorství, námětům a objednavatelům. Tato část je opět uzavřena přehledem literatury, vztahující se tentokrát k Bassanum ve světě.

1. Úvod do problematiky Bassanů ve sbírce Národní galerie v Praze

Pokud se chceme zabývat díly, která vede Národní galerie v Praze ve své evidenci pod jménem Bassano, musíme uvést několik základních aspektů, na které je třeba brát zřetel. Bassanovská díla jsou zastoupena i v jiných českých sbírkách, z čehož nejocetovanější jsou ta z Arcidiecézního muzea v Kroměříži a z Obrazárny Pražského hradu, nicméně určitá pozornost badatelů byla věnována i zbylým dílům v menších sbírkách oblastních muzeí a galerií a v zámeckých obrazárnách. Dílům ve správě Národní galerie bylo dopřáno jen malého badatelského zájmu, který byl povětšinou soustředěn pouze na obrazy vystavené ve stálé expozici tj. *Zvěstování pastýřům* (kat. č. 1) a *Podobizna starého muže* (kat. č. 2).

Cílem této práce je uspořádání a zveřejnění kompletní bassanovské tvorby ze sbírky Národní galerie, která čítá na sedmnáct děl připisovaných jednak členům rodiny Bassano, bassanovské dílně a pozdější kopie bassanovského rázu. Jedná se o díla *Zvěstování pastýřům* (kat. č. 1), *Podobizna starého muže* (kat. č. 2), *Léto* (kat. č. 3), *Odchod Abraháma do země Kanaán* (kat. č. 4), *Podobenství o boháčovi a Lazarovi* (kat. č. 5), *Večeře v Emauzích* (kat. č. 6), *Bičování Krista* (kat. č. 7), *Zuzana a starci* (kat. č. 8), *Klanění pastýřů* (kat. č. 9), *Odchod Abraháma do země Kanaán* (kat. č. 10), *Návrat Jákoba do země Kanaán* (kat. č. 11), *Kristus v domě Marty a Marie* (kat. č. 12), *Trh* (kat. č. 13), *Klanění pastýřů* (kat. č. 14). Tři díla *Panna Marie s dítětem a malým Janem Křtitelem* (kat. č. 15), *Klanění pastýřů* (kat. č. 16) a *Kladení do hrobu* (kat. č. 17) jsem z katalogu vyloučila, jelikož se dle mého názoru nejedná o bassanovskou tvorbu.

Jedna z příčin opomíjení děl z Národní galerie je nevyřešená otázka jejich autorství. Pravdou je, že problematika autorství bassanovské tvorby je opravdu složitá a vyžaduje již značné znalosti a zkušenosti badatele. Signované jsou pouze dva obrazy *Večeře v Emauzích* (kat. č. 6) a *Trh* (kat. č. 13), z čehož druhý jmenovaný je příkladem až pozdější kopie. Obrazy jsou dnes v Národní galerii evidovány pod autorstvím vycházejícím buď z inventářů, z kterých pocházejí, nebo bylo určeno či zanecháno při jejich získání v rámci různých konfiskátů a darů. V tomto druhém případě se povětšinou jedná ale spíše o obecná označení jako dílenská práce nebo kopie. Velké změny a nová připsání má na svědomí Eduard Šafařík, který se v 50. letech horlivě snažil věnovat

určitou pozornost mnoha dílům. Dohledával díla v inventářích a na základě svých znalostí určoval nová autorství. Ta se jeví po důkladné analýze někdy správná, ale v některých případech také do jisté míry zcestná. Důležitou součástí badatelského výzkumu byly návštěvy Národní galerie světových historiků umění, jejichž názory k jednotlivým dílům jsou zaznamenány na evidenčních kartách obrazů. Nejznatelněji se v tomto ohledu zapsal Alessandro Ballarin, který Národní galerii navštívil hned několikrát, prvně v roce 1963 a naposledy v roce 1991 při přípravě bassanovské výstavy v Bassanu. Jakožto velký znalec a odborník na bassanovskou tvorbu, jsou jeho zaznamenané názory velmi podnětné a přínosné. Pod těmito aspekty spolu s důkladnou komparací bassanovské tvorby a použití příslušné literatury jsem v některých případech autorství zanechala, upřesnila nebo zcela změnila. Díla tak lze rozdělit do třech kategorií - autorská tvorba, dílenská tvorba a pozdější kopie.

O nezájmu o řešená díla svědčí i fakt, že pouze ke čtyřem dílům existují restaurátorské zprávy, které ovšem nebyly nikdy publikovány ani nesloužily jako pomocná síla při přehodnocení dosavadních poznatků. Restaurátorské zprávy jsou v této práci zveřejněny a na jejich podkladě jsem se snažila obrazy lépe analyzovat. Rozhodně by ale i další díla, především ta připisovaná členům rodiny, zasloužila pozornost restaurátorů. Obrazy jsou v některých případech ve velmi špatném stavu, kdy je malba popraskaná a špinavá, plátna jsou sešíváná, děravá a přehýbaná. Mnohdy samotná malba místy zcela zaniká a obraz se analyzuje velmi špatně.

Dalším problémem z těchto nedostatků vyplývajících jsou názvy děl, které byly u některých děl nepřesné a zavádějící. Bassanovským námětům je věnována i samostatná kapitola, jelikož rozsah zobrazovaných témat byl skutečně veliký a komplikovaný. Práci mi ale ulehčil fakt, že Bassanové zobrazované náměty stále opakovali a zároveň nepozměňovali ani kompozici. Při komparaci s dalšími díly jsem tak došla k jejich skutečnému námětu. Některá díla jsem tedy uvedla pod novými názvy, jak je najdeme ve sbírkách a galeriích po celém světě.

V neposlední řadě je zapotřebí vzpomenout otázku zadavatele a importu bassanovských děl do Čech. Za tímto účelem se dochovalo několik inventářů a soupisů sbírek, z kterých můžeme vycházet. Bohužel u děl z Národní galerie je toto téma ještě problematičtější, jelikož jen pár děl je autorských a jsou tak uvedena v inventářích. Jedná se o inventáře arcivévody Leopolda I. Viléma Habsburského, rudolfínských, nostických a thunovských sbírek. Ostatní díla se do správy Národní galerie dostala jako konfiskáty nebo dary ze soukromých sbírek. U těch musíme převážně vycházet pouze

z evidenčních karet galerie a příslušných dokumentů uložených v Archivu Národní galerie. Všechna díla má Národní galerie v majetku, pouze jeden obraz *Léto* (kat. č. 3) je zapůjčen ze soukromé sbírky.

1.1. Literatura a dosavadní bádání k Bassanům v Čechách

Jelikož literatury k bassanovským dílům ve sbírce Národní galerie není mnoho, a abychom lépe porozuměli problematice bassanovské tvorby, je zapotřebí pracovat s literaturou kompletně se vztahující k Bassanům v Čechách. Nejstarší zmínky o dílech poskytují dobové inventáře a soupisy. První záznamy o bassanovských dílech v českých sbírkách pocházejí z inventáře Rudolfa II. sestaveného v roce 1619 a jeho soupisu z roku 1621.¹ Se zmíněným inventářem nás pečlivěji seznámil bývalý archivář Pražského hradu Jan Morávek.² Podrobnější informace o obrazech jsou zaznamenány v soupisu z roku 1737.³ Tři díla pocházejí z nostických sbírek a jsou uvedeny v inventáři z roku 1819⁴ a následných pozdějších soupisech.⁵ Jeden obraz pochází ze sbírky arcivévody Leopolda I. Viléma Habsburského. Habsburský inventář z roku 1659 zveřejnil Berger v roce 1883.⁶

Základní informace o dílech podávají soupisy zámeckých obrazáren, průvodce galeriemi a expozicemi. Se zámeckými obrazárnami a jejich sbírkovou činností nás seznámil už Oldřich Blažíček.⁷ V současné době se tomuto tématu věnuje Lubomír Slavíček, který v roce 1993 stál za výstavou a katalogem o pražském barokním sběratelství⁸ a dále tuto problematiku rozpracoval v katalogu o sběratelích a jejich sbírkách mezi léty 1650–1939.⁹ Při důkladnějším bádání po bassanovských dílech je třeba se zaměřit na obrazárny a muzea jednotlivě.¹⁰ Jmenujme alespoň Muzeum umění Olomouc¹¹ vlastníci čtyři bassanovská díla a Arcibiskupský zámek v Kroměříži,¹² které jich eviduje devět.

¹ ZIMMERMANN 1905.

² MORÁVEK 1937a.

³ ZIMMERMANN 1889.

⁴ Inventur und Fideicommiss–Separation auf dem Familialen Fideicommiss der Reichsgrafen von Nostitz–Rieneck in dem Koningreich Bohmen. Auf den 10. April 1819... nach Ableben des letzten Besitzers... Friedrich Reichsgrafen Nostitz Rieneck, SOA Plzeň, pobočka Žlutice, US Nostitz Jindřichovice

⁵ BERGNER 1905.

⁶ BERGER 1883.

⁷ BLAŽÍČEK 1956.

⁸ SLAVÍČEK 1993.

⁹ SLAVÍČEK 2007

¹⁰ Bassanovské obrazy se nacházejí např. na zámku Mělník, zámek Opočno, Oblastní galeri Liberec, zámek Jaroměřice nad Rokytnou, hrad Bouzov, Muzeum v Bruntále, zámek Hluboká nad Vltavou.

¹¹ SOUKUP 1996.

¹² TOGNER 1998.

Co se týká Prahy, už z Ottova slovníku se dozvídáme „s obrazy [Bassanů] se setkáváme i v obrazárnách menších (v Praze v Rudolfině a v obrazárně Nosticově).“¹³ Bohužel více nespecifikoval, o jaká díla se jednalo. Obrazárně Pražského hradu se po dlouhý čas věnoval Jaromír Neumann, který v roce 1964 uspořádal její katalog¹⁴ a následně Eliška Fučíková.¹⁵ Editorem katalogu *Sbírky starého evropského umění ve Šternberském paláci* byl Jiří Kotalík a kapitolu o Italském malířství sepsal Ivo Krsek.¹⁶

Úspěšných výstav, zaměřených na prezentaci italských umělců v českých sbírkách, mají již české i zahraniční umělecké instituce několik za sebou. Naneštěstí bassanovská díla na nich byla zastoupena jen poskromnu. V roce 1937 uspořádalo Muzeum hlavního města Prahy v rámci nově objeveného rudolfínského inventáře výstavu, kde bylo možné spatřit i jedno dílo připisované Bassanům. Katalog k této výstavě zpracoval Jan Morávek.¹⁷ Národní galerie pořádala v roce 1945 výstavu vybraných děl 14. – 20. století,¹⁸ kde bylo možné prvně vidět dvě bassanovská díla z galerijních sbírek. V roce 1962 představila Národní galerie nové přírůstky své sbírky, kde se objevila další dvě díla.¹⁹ Velká výstava benátské malby se konala v roce 1968 v Drážďanech. Své zastoupení zde měla i díla z českých sbírek, mezi nimi i jedno bassanovské dílo z Národní galerie. Katalogová hesla k nim napsal Eduard Šafařík.²⁰ Další výstava zaměřená na benátské umělce v Čechách byla uspořádána v italském Bellunu v roce 1994 pod vedením Elišky Fučíkové.²¹ Do katalogu přispěla svým článkem o Bassanech Paola Marini, bohužel její pozornost byla soustředěna pouze na díla z Obrazárny Pražského hradu. Otázce sběratelů benátské tvorby od 16. do 18. století byla věnována výstava v roce 1996 v italském Triestu, kde byla prezentována *Večeře v Emauzích* (kat. č. 6) z Národní galerie.²² Následně se výstava pod názvem *Benátčané* přesunula do Jízdárny Pražského hradu a do Místodržitelského paláce v Brně. Editorem katalogu byl Ladislav Daniel.²³ Umělecká sbírka Pražského hradu byla představena na výstavě v Maastrichtu v roce 2001. Dějinám sbírky se v katalogu

¹³ OTTŮV SLOVNÍK 1903.

¹⁴ NEUMANN 1964a.

¹⁵ FUČIKOVÁ/CHOTĚBOR/LUKEŠ 1998.

¹⁶ KOTALÍK 1988.

¹⁷ MORÁVEK 1937b.

¹⁸ KATALOG 1945.

¹⁹ ŠAFAŘÍK 1962.

²⁰ ŠAFAŘÍK 1968.

²¹ FUČIKOVÁ 1994.

²² Katalog vyšel i v italštině pod názvem *Tesori di Praga: La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca*. DANIEL 1996b.

²³ DANIEL 1996a.

věnovala Eliška Fučíková a katalog zpracoval Derk H. van Wegen.²⁴ Důležitá výstava, kde bylo možné spatřit méně známá benátská díla ze sbírek moravských zámků a galerií, proběhla v Místodržitelském paláci v Brně v roce 2011. Kurátorem výstavy a editorem katalogu byl Zdeněk Kazlepka²⁵ a své místo na výstavě našel i Bassanův obraz z bruntálského muzea.

Články zabývající se bassanovskou tvorbou v Čechách lze najít především v zahraničních periodikách. Jaromír Neumann přispěl článkem *Le scoperte del Castello di Praga* do italského periodika *Antichità viva*²⁶ a *Venezianische Meister in der Prager Burg* do ročenky kunsthistorického institutu v Grazu.²⁷ Článek *Opere di maestri italiani acquistate dalla galleria di Praga*,²⁸ uvedený v Emporiu, shrnoval pražskou Výstavu přírůstků (1962). Velkou pozornost dílům z Národní galerie věnoval Alessandro Ballarin. Články *Dipinti veneziani riscoperti a Praga*,²⁹ *Osservazioni sui dipinti veneziani del Cinquecento nella Gallerie del Castello di Praga*³⁰ a *Chirurgia bassanesca*³¹ přispěl do italského periodika *Arte Veneta* a následně spolu s dalšími je uspořádal do dvou svazků *Jacopo Bassano Scritti 1964 – 1995*.³² V článku pojmenovaného dle obrazu *S. Pietro risana lo storpio*³³ z katalogu výstavy *Pittori padani e toscani tra Quattrocento e Cinquecento* dává do souvislostí s řešeným obrazem hned několik pražských děl. V neposlední řadě přispěl statí *Jacopo Bassano 1573 – 1580*³⁴ do katalogu k výstavě v Bassanu z roku 1992.³⁵

Zahraniční literatura věnuje bassanovským dílům v českých sbírkách jen malou pozornost. V největší míře jsou prezentována v monografii Edoarda Arslana z roku 1960,³⁶ kde Arslan zmínil několik děl z Kroměříže, Obrazárny Pražského hradu, Národní galerie a Opočna, bohužel hlouběji se jimi nezaobíral. Obdobný přehled děl podala v knize *Iakopo Bassano i Pozdnee Vozrozhdenie v Venetsii* Irina Aleksejevna

²⁴ FUČÍKOVÁ 2001.

²⁵ KAZLEPKA 2011.

²⁶ NEUMANN 1964b, 11-27. V překladu *Objevy z Pražského hradu*.

²⁷ NEUMANN 1966, 53-76. V překladu *Benátské mistři na Pražském hradě*.

²⁸ C. S. 1963, 24-26. V překladu *Díla italských mistrů získané pražskou galerií*.

²⁹ BALLARIN 1963, 248-249. V překladu *Benátská díla objevená v Praze*.

³⁰ BALLARIN 1965, 59-70. V překladu *Pozastavení se nad benátskými díly Cinquecenta z Obrazárny Pražského hradu*.

³¹ BALLARIN 1966, 112 – 136. V překladu *Bassanovská chirurgie*.

³² BALLARIN 1995. V překladu *Jacopo Bassano texty 1964 – 1995*.

³³ BALLARIN 1988, 1-13. V překladu *Sv. Petr uzdravuje chromého*; katalog *Padovští a toskánské malíři mezi Quattrocentem a Cinquecentem*.

³⁴ BALLARIN 1992, CLXXXIX – CCIII.

³⁵ BROWN/MARINI 1992

³⁶ ARSLAN 1960a.

Smirnova,³⁷ která navíc nově uvedla i obraz z Liberce. V katalogu bassanovské výstavy (1992) sepsal katalogová hesla ke kroměřížským plátnům W. R. Rearick a ke *Zvěstování pastýřům* (kat. č. 1) z Národní galerie L. Alberton Vinco da Sesso.

1.2. Život a tvorba Jacopa dal Ponte

Jacopo dal Ponte, syn Francesca dal Ponte, se narodil v Bassanu del Grappa mezi léty 1510–1515.³⁸ Do Bassana přišel Jacopův dědeček Giacomo z rodné Vicenzy v roce 1455. Giacomo byl pouze provinční malíř, pokračovatel pozdní mantegnovské tradice, který v Bassanu založil malířskou dílnu v blízkosti mostu přes řeku Brenta, od kterého je odvozeno i jméno dal Ponte.³⁹

Bohužel o Jacopově mládí se nedochovalo příliš informací. Podle nejstarších pramenů získal své první malířské zkušenosti právě v dílně pod otcovým dohledem. Pro jeho další rozvoj poslal Jacopa ale do většího centra umění, do Benátek, kde pod vedením Bonifacia de' Pitati zdokonalil svůj talent především ve figurální malbě.⁴⁰ Obraz *Klanění pastýřů* (kat. č. 16) eviduje Národní galerie jako Jacopovo dílo vytvořené v tomto raném období, nicméně lépe odpovídá stylu samotného Bonifacia, kterému jsem nakonec dílo připsala. Vypovídá nám to ale o přiblížení žáka mistrově stylu. V Benátkách rozšířil svůj obzor na celou uměleckou sféru, především se zájmem o tvorbu Lorenza Lotta a Tiziana. Pod těmito vlivy tvořil svá první díla jako *Útěk do Egypta*⁴¹ (1534) z Musea Civica v Bassanu, které je prvním tohoto námětu v budoucnosti nesčetkrát opakovaného, nebo tři plátna pro Sala dell'Udienza v Palazzo Pretoreio v Bassanu (1535–1536) s náměty *Kristus a cizoložnice*,⁴² *Tři mládenci v peci ohnivě*⁴³ a *Zuzana a starci*.⁴⁴

Přestože Benátky byly centrem umění této oblasti, Jacopo zde nikdy nenašel to pravé zázemí a po otcově smrti (1540) převzal rodinou dílnu a natrvalo zůstal

³⁷ SMIRNOVA 1976. V překladu *Jacopo Bassano a pozdní renesance v Benátkách*.

³⁸ Datum narození není jisté. Ridolfi (1648) a Boschini (1660) uvádějí rok 1510, zatímco Pallucchini 1982 se kloní i k pozdějšímu datu.

³⁹ Rodné příjmení bylo da Gallio.

⁴⁰ RIDOLFI (1648) 1837, 127. V dílně je s jistotou registrován v první polovině čtvrtého desetiletí 16. století.

⁴¹ Olej na plátně, 183 x 198 cm, inv. č. 6, Bassano del Grappa, Museo Civico.

⁴² Olej na plátně, 141 x 225 cm, inv. č. 9, Bassano del Grappa, Museo Civico.

⁴³ Olej na plátně, 140 x 225 cm, inv. č. 8, Bassano del Grappa, Museo Civico.

⁴⁴ Olej na plátně, 141 x 223 cm, inv. č. 10, Bassano del Grappa, Museo Civico.

v poklidnějším Bassanu. Do Benátek se vracel už pouze příležitostně, ale nepřestával sledovat současnou tamější tvorbu Jacopa Tintoretta, Paola Veroneseho a Tiziana. Rozsah zakázek se rozrostl ze soukromých o veřejné, hojně se věnoval malbě oltářních obrazů s biblickými náměty, cizí mu nebyla ani technika fresky a výzdoba fasád. První freskovou realizací byla výzdoba kostelíku Santa Lucia (Santa Croce in Bigolina, Padova) v letech 1536–1537, stále pod bonifaciovským vlivem, ovšem již s pordenonovskou manýrou.⁴⁵

G. B. Volpato rozdělil Jacopovu tvorbu do čtyř fází. Již zmíněná raná tvorba byla ovlivněna především Bonifacem de' Pitati. V druhé fázi nabýval zkušeností studiem Michelangelovy a Raffaelovy tvorby, osvojoval si manýristické tendence, skrze které se seznámil a sblížil s pordenonovským stylem⁴⁶ a tak se mu podařilo podmanit expresivitu lidovým pohledem, jemnou citlivostí a světlým tónováním. Důmyslně komponoval jednotlivé složky - kresbu, uspořádání postav, pohyb, modelování, krajinu i architekturu. Pod těmito aspekty tvořil obrazy s mariánskou, christologickou a mučednickou tematikou, žánr mnohdy propojený s biblickým námětem a krajinou, nebo portrét. Tímto směrem se Jacopo začal vydávat koncem druhé poloviny čtvrtého desetiletí. Příkladem takovéto tvorby je *Klanění tří králů*⁴⁷ (1542) z National Gallery v Edinburhu. Výjev velmi živý a přesto klidný, umírněný vyváženým stínováním.

Ve třetí fázi vrcholí v Jacopovo dílech expresivní manýristické tendence, které nabraly ještě větší intenzity s přílivem zaalpského (Albrecht Dürer, Martin Schongauer) a toskánského (Francesco Salviati, Jacopo Pontormo) umění do Laguny v koordinaci s vlivy Parmigianina a Francesca Schiavoneho. Mistrovsky ovládl barevnou čistotu, vyostření plastičnosti a pohybu v prostoru. Tento příklon k manýrismu střední Itálie manifestoval v obraze *Umučení sv. Kateřiny*⁴⁸ (1544) z Musea Civica v Bassanu.

Z archivních dokumentů se dozvídáme, že se Jacopo v roce 1546 oženil s Elisabettou Merzari⁴⁹ a narodilo se jim osm dětí - prvorozený Francesco Alessandro (1547, zemřel krátce po narození), Francesco (1549–1592), Giustina (1551–1558), Giambattista (1553–1613), Marina Benedetta (1555), Leandro (1557–1622), Silvia Giustina (1560), Gerolamo (1566–1621). Všechny čtyři syny zapojil do své dílny a stali se z nich erudovaní umělci.

⁴⁵ PALLUCCHINI 1982, 18.

⁴⁶ ALBERTON VINCO DA SESSO 1992a, 32.

⁴⁷ Olej na plátně, 183 x 235 cm, inv. č. NG 100, Edinburgh, National Gallery of Scotland.

⁴⁸ Olej na plátně, 160 x 130 cm, inv. č. 436, Bassano del Grappa, Museo Civico.

⁴⁹ MARCADELLA/SIGNORI 1992, 39.

Ve své manýristické tvorbě v průběhu let 1545–1555 sváděl neustálý boj mezi láskou k naturalismu a touhou po vnitřním klidu. Podle Roberta Longhiho byl v zajetí světelnosti a dramatickosti.⁵⁰ To promítl do obrazu *Klanění pastýřů*⁵¹ (1553–1554) umístěného v Galerii Borghese v Římě, v němž projevil neobyčejný cit pro spontaneitu kompozice. Zároveň v tomto obraze prvně použil figuru pastýře umístěného v prvním plánu, kterého později opakoval ve *Zvěstování pastýřům*⁵² [1] (1558) z National Gallery ve Washingtonu a v pozmeněné formě i ve *Zvěstování pastýřům* z Národní galerie (kat. č. 1). V obraze *Podobenství o boháčovi a lazarovi*⁵³ [2] (1554) z Cleveland Museum použil nový prvek, který se stal typický pro jeho nadcházející tvorbu. Scénu v interiéru otevřel průhledem do druhého plánu, ponořil ji do stínu a v detailech využil zkušeností se světlem. K námětu se vrátil ještě o dvě desítky let později, kdy vznikla i verze umístěná v Národní galerii (kat. č. 3) pocházející ale už z ruky Francesca il Giovane.

V následujícím období let 1555–1568 procházela Jacopova tvorba konfrontací předešlého stylu s novou fyziognomií a silnou světelností, jak to demonstroval ve *Svatém Janu Křtiteli na poušti*⁵⁴ [3] (1558) z Musea Civica v Bassanu. Částečně se v něm vrátil ke stylu Salviatiho a Schiavoneho, ale především se úzce přiblížil k Veronesovi, který zrovna dovršil výzdobu knihovny Marciany. Nicméně zcela novým prvkem je zkroucená postava zachycená ve zkratce v krajině a „zbičovaná“ paprsky světla, jakožto pocta a příklon k Tizianově tvorbě. Nastolil jím také cestu k biblicko-pastýřské tematice, kterou rázněji prorazil ve *Zvěstování pastýřům* z Washingtonu a v *Jákově cestě*⁵⁵ [4] (1560) z Hampton Court, do kterého prvně zapojil i prvky familiárních vztahů⁵⁶ a stal se prototypem pro další biblicko-pastýřské náměty.

Léta 1568–1578, jakožto čtvrtá fáze Jacopovy tvorby, jsou charakteristické pro spolupráci Jacopa se syny a to především s Francescem il Giovane. V roce 1568 vyvrcholila Jacopova syntéza sakrální scény s pastýřským žánrem v *Il Presepe*⁵⁷ [5] z Musea Civica v Bassanu a od tohoto momentu také radikálně rozvíjel perspektivu v krajině i v interiéru. V první polovině 70. let započal s dílnou produkci sérií „venkovských obrazů“, v kterých plně využíval hry s perspektivou a světlem. Série

⁵⁰ ZAMPETTI 1958, 31.

⁵¹ Olej, plátno, 76 x 94 cm, inv. č. 26, Řím, Galleria Borghese.

⁵² Olej, plátno, 106,1 x 82,6, inv. č. 1939.I.126 (Kress 258), Washington, National Gallery of Art, The Samuel H. Kress Collection.

⁵³ Olej, plátno, 146 x 221 cm, inv. č. 39. 68, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

⁵⁴ Olej na plátně, 114 x 151 cm, inv. č. 19, Bassano del Grappa, Museo Civico.

⁵⁵ Olej, plátno, 127,8 x 183,5 cm, inv. č. 103, Hampton Court, The Royal Collection.

⁵⁶ ROMANI 1992b, 70-71.

⁵⁷ Olej, plátno, 240 x 51 cm, inv. č. 17, Bassano del Grappa, Museo Civico.

ročních dob, Noeho příběhů nebo žánrové scény z kuchyňského prostředí mají poměrně četné zastoupení i v českých sbírkách. Ucelenou sérii Noemovo příběhů najdeme v Kroměříži, z dvou různých sérií ročních dob pochází *Léto* z Národní galerie (kat. č. 4) a *Léto*⁵⁸ [6] (1578) z Obrazárny Pražského hradu. Kuchyňské scény jsou dobře zastoupeny v Oblastní galerii v Liberci, kde se nachází *Podobenství o boháčovi a lazarovi*⁵⁹ [7] a *Večeře v Emauzích*⁶⁰ [8]. Tytéž náměty najdeme i v Národní galerii (kat. č. 5, 6). K roku 1575 je datováno ještě *Zvěstování pastýřům* (kat. č. 1) z Národní galerie, reprezentativní dílo zastupující tematiku nokturen, které se stalo nejvíce kopírovaným námětem z celého širokého repertoáru zobrazovaných témat. O úspěchu této etapy nás spravil Vasari ve svých *Životopisech* (1568), potvrzující oblíbenost a početnost Jacopových děl „od tohoto Bassana je v Benátkách rozptýlena i celá řada dalších věcí, z nichž se cení zejména menší práce a nejrozmanitější obrazy zvířat.“⁶¹ Další věhlasná slova pochází od Benedettiho, lokálního kronikáře, jenž se zmínil o výstavě obrazů konané na Rialtě 19. října 1571 „... zázračný v malbě pastorálních výjevů.“⁶²

Doba, kterou Ballarin označil za „pátou a poslední fázi“ Jacopovy tvorby, spadá do let 1580–1592.⁶³ Její díla jsou stylově odlišná od předchozích ze 70. let. Vyznačují světelností v podobě dlouhých západů slunce a měsíčních záblesků. Uvolněným rukopisem a ráznými zásahy štětce nabírají díla na expresivitu. Pallucchini příznačně potvrdil tuto poslední fázi tvorby slovy: „*Jacopo nebyl ještě na pokraji svých sil. Řekl bych, že odchod syna [Francesca] ho osvobodil od spolupráce, která byla až příliš intenzivní na jeho vkus.*“⁶⁴ Napětí v dílech je znásobeno samotným obsahem, který se ve velké míře věnuje pašijovým námětům jako v *Bičování Krista*⁶⁵ [9] (1580) ze sbírky Willumsen ve Frederikssundu. Expresivita a dynamika by se dala téměř ždímat a o stejné emoce se pokusil i Leandro v *Bičování Krista* (kat. č. 7) z Národní galerie. Průlomovým dílem při chronologii poslední etapy bylo odhalení datace 1585 na obraze *Zuzana a starci*⁶⁶ [10] z Nimes. Dílo je právem považováno za nejeroičtější v Jacopově tvorbě, kdy se evidentně snažil zacházet do extrémů, hledaje nové vyjadřovací cesty.

⁵⁸ Olej, plátno, 130 x 175 cm, inv. č. O 315, Praha, Obrazárna Pražského hradu.

⁵⁹ Olej, plátno, 109 x 179 cm, inv. č. O 1093; D 671, Liberec, Oblastní galerie Liberec.

⁶⁰ Olej, plátno, 90,5 x 122 cm, inv. č. O 1490; D 182, Liberec, Oblastní galerie Liberec.

⁶¹ VASARI (1568) 1977, 375.

⁶² PALLUCCHINI 1982, 38.

⁶³ BALLARIN 1966, 116.

⁶⁴ PALLUCCHINI 1957, 116.

⁶⁵ Olej, plátno, 139 x 100,2 cm, inv. č. G.S. 26, Frederikssund, The J. F. Willumsen Museum.

⁶⁶ Olej, plátno, 82 x 127 cm, inv. č. 241, Nimes, Musée des Beaux-Arts.

Verze z Národní galerie (kat. č. 8) připisovaná Leandrově dílně už bohužel nedosahuje tak silného potenciálu, ale stále tvoří hezkého zástupce pozdní bassanovské tvorby v galerijní sbírce. Jacopo měl dostatek energie na tvorbu až do konce svého života. Posledním dílem, které po jeho smrti dokončil Francesco il Giovane, bylo *Klanění pastýřů*⁶⁷ [11] (1592) z kostela San Giorgio Maggiore v Benátkách. Jacopo zemřel 13. února 1592 a byl pohřben na hřbitově kostela San Francesco v Bassanu.

1.3. Synové

Všichni Jacopovo synové - Francesco il Giovane, Giambattista, Leandro a Gerolamo se se stali po boku otce erudovanými umělci, kteří ještě v 17. století udržovali bassanovskou tradici stále živou. Nejstaří Francesco il Giovane se v pravý čas zapojil do spolupráce s otcem, který v 70. letech začal rozvíjet tvorbu obrazových sérií, na nichž s ním z počátku spolupracoval a později tvořil již vlastní. Jedním z prvních obrazů podepsaný pouze Francescem je *Zázrak křepelky*⁶⁸ z let 1566–1567, ale podpis vedle otcova mohl připojit až jako zdatný umělec v roce 1574 na obraz *Kázání sv. Pavla*,⁶⁹ kde se mu připisují postavy v pozadí.⁷⁰ Samotnému Francescovi náleží obraz *Podobenství o boháčovi a lazarovi* (kat. č. 5) spadající do série kuchyňských scén, který vytvořil podle otcova prototypu⁷¹ [12] (1576) ze soukromé sbírky v Anglii. Francesco si osvojil vlastní masivnější a tvrdší rukopis než Jacopo. Lorenzo Marucini o něm smýšlel takto: „...*Francesco není pouze bravurním napodobitelem svého otce, ale vydal se na cestu ne ho jen dostihnout, nýbrž předčít.*“⁷² Roku 1578 se oženil a odstěhoval do Benátek, kde založil vlastní dílnu spřízněnou s otcovou a mohl tak snáze uspokojit velkou poptávku trhu i za hranicemi Veneta.

Giambattistovi se na rozdíl od Francesca nepodařilo najít vlastní nezávislý styl a působil spíše jako kopista a druhotný spolupracovník otce a bratrů, kteří mu svěřovali dodělávání svých děl.

⁶⁷ Olej, plátno, 421 x 219 cm, Venezia, kostel San Giorgio Maggiore.

⁶⁸ Olej na plátně, 146 x 195 cm, Itálie, soukromá sbírka.

⁶⁹ Olej na plátně, Marostica, kostel sv. Antonína.

⁷⁰ AIKEMA 1996, 117.

⁷¹ Olej, plátno, 117,5 x 164,5 cm, Anglie, soukromá sbírka.

⁷² Uvedeno roku 1577 v *Il Bassano di Lorenzo Matruci*, Venezia 1577. ARSLAN 1960a, 183.

Leandro se již od svých uměleckých začátků projevoval svébytně. Malba byla výrazněji prokreslená, omezil barevnou složku, přičemž barvu užíval pouze jako popisným prvek.⁷³ To ho dovedlo až k malbě portrétů, které se pro něj staly charakteristické. Nicméně nadále se věnoval i ostatním dílenským tématům jako je *Večeře v Emauzích* (kat. č. 6) z Národní galerie, kterou vytvořil ještě před odchodem do Benátek v roce 1588. V Benátkách si založil dílnu, hojně se věnoval portrétní tvorbě vážených občanů Serenissimi, za což mu dóže udělil titul za zásluhy „cavaliere di San Marco“.⁷⁴ Jeho paleta se projasnila čistými zářivými barvami. To ukazuje *Vzkříšení Lazara*⁷⁵ [13] (1592) z Benátek, kde po vzoru Federica Zuccariho rozdělil první plán obrazu a kompozice nechal ubíhat laterálně, čímž docílil zdánlivého prodloužení jak postav, tak celkového obrazu.⁷⁶

Nejmladší Gerolamo se v otcově dílně začal prosazovat intenzivněji až po odchodu Leandra do Benátek, i přesto jeho práce spočívala spíše pouze v kopírování otcových děl.⁷⁷ Vzhledem k tomu, že se nedochovalo žádné dílo, které by neslo zároveň jeho podpis a datum, se velice obtížně určuje chronologie děl, na kterých se podílel. V rané fázi přejímal otcův styl, ovšem ve spolupráci byl upozaděn svými staršími bratry. Gerolamova tvorba nabrala nové podoby teprve po otcově smrti, kdy se přiblížil manýře Leandra.⁷⁸

1.4. Bassanovská dílna

Dílna, kterou Giacomo il Vecchio založil v Bassanu „Contra del Ponte“⁷⁹ dala jméno i celé jeho rodině. O dílenských zakázkách se dovídáme z knihy účtů tzv. „*Libro secondo*“,“⁸⁰ kterou začal vést Francesco il Vecchio a udává výdaje a příjmy, které jsou řazeny abecedně dle jmen objednavatelů v letech 1525–1555.⁸¹ Z počátku se klientela dílny skládala především z lokálních kostelů, bratrstev a jen výjimečně z jednotlivých osob. Jedním z nejdůležitějších soukromých objednavatelů byl Ambrogio Friziero,

⁷³ ARSLAN 1960a, 233.

⁷⁴ ALBERTON VINCO DA SESSO 1992a, 93. V překladu *Rytíř sv. Marka*.

⁷⁵ Olej na plátně, 410 x 238 cm, inv. č. 252, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

⁷⁶ ARSLAN 1960a, 242.

⁷⁷ RIDOLFI (1648) 1837, 378.

⁷⁸ ALBERTON VINCO DA SESSO 1992a, 104.

⁷⁹ V překladu *Proti mostu*.

⁸⁰ V překladu *Druhá kniha*.

⁸¹ BERDINI 1993, 152.

benátský lékárník, který si u Bassanů objednával ve 30. letech opakovaně.⁸² Když Jacopo převzal po otcově smrti dílnu, pozvedl ji na prestižní zázemí a získal mnoho kontaktů mezi vyšší společenskou vrstvou. Ve 40. letech už zdobila Jacopova díla i četné benátské paláce. Nárůst zakázek výrazně vzrostl a díla se začala stávat i záležitostmi soukromých sběratelů. Není registrováno, kolik žáků čítala Jacopova dílna, nejsou ani jmenováni. Věnovali se převážně kopírování mistrových děl a při zásahu do jeho tvorby byli ponecháni v anonymitě. Spolupráci na svých obrazech ponechával Jacopo nejvíce rodinným příslušníkům. Z počátku to byl nejstarší bratr Giambattista (činný téměř do roku 1550) a poté jeho čtyři synové.

Po Jacopově smrti vyvstala otázka převzetí dílny. Svého nástupce Jacopo přímo neurčil, ve své závěti uvedl jako hlavní dědice pozůstalých děl Giambattistu a Gerolama, ovšem v dodatku závěti odkázal i malou část Leandrovi. Podle inventáře čítala dílna v té době na dvě stě děl ať už hotových, rozpracovaných, restaurovaných nebo připravených k restaurování.⁸³ Po určitých neshodách ohledně rozdělení domu se nakonec bratři dohodli na rozdělení na dvě poloviny. Leandro se peněžně vyrovnal s bratry, kteří získali horní část domu, a sám si ponechal dolní část, kde byla umístěna dílna.⁸⁴ Leandro nadále zajišťoval i hlavní chod dílny s výpomocí Gerolama a Giambattisty.⁸⁵

1.5. Problematika autorství

Problematika autorství bassanovských děl je nejmarkantnější od 70. let, kdy Jacopo rozšířil zobrazovaná témata obiblicko-pastýřské náměty, roční období, měsíce, živly, znamení zvěrokruhu a nokturna. Velká poptávka vedla k mnohým dílenským kopiím a úzké spolupráci Jacopa s Francescem il Giovane a Leandrem. Při řešení tohoto problému nelze spoléhat na autorský podpis, neboť Jacopo přidával svůj podpis na mnoho děl pouze jako záruku kvality.⁸⁶ Rearick, který se dlouhodobě zabýval bassanovskou školou, došel k závěru, že musíme sledovat zvlášť tvorbu Jacopa a zvlášť

⁸² REARICK 1996–1997, 55.

⁸³ ALBERTON VINCO DA SESSO 1992a, 14.

⁸⁴ ALBERTON VINCO DA SESSO/SIGNORI 1979, 161.

⁸⁵ ARSLAN 1960a, 245.

⁸⁶ ALBERTON VINCO DA SESSO 1992a, 13.

Francesca,⁸⁷ neboť je jisté, že invence kompozic pocházela z Jacopovy hlavy. Jak poukazuje I. A. Smirnova, nelze ale vyloučit, že Francesco nemodifikoval tyto kompozice nebo nevymyslel vlastní kompoziční schéma.⁸⁸

Jako příklad lze uvést čtveřici děl s výjevy ze života Noeho z Arcidiecézního muzea v Kroměříži. Ačkoliv všechna čtyři plátna nesou pouze Jacopův podpis | JAC. BASS. |, pocházejí podle Rearicka částečně z dílenského prostředí. Jsou typickým příkladem nesčetněkrát opakované kompozice. Vznikaly takovým postupem, že Jacopo vyhotovil sérii skic na připravené plátno a osobně nanesl malbu na nejpodstatnější části obrazu. Dodělaní obrazu svěřil do jiných rukou a opět se k němu vrátil až na konci, kdy udělal opravy a poslední zásahy štětce.⁸⁹

Podle autorství je rozdělen i přiložený katalog děl, který je členěn na autorskou tvorbu, dílenskou a pozdější kopie. Do autorské tvorby spadají díla vytvořená členy rodiny, tedy otcem, syny nebo jejich spoluprací. Nejoceňovanější díla jsou Jacopovy prototypy, které se staly předlohou pro mnoho následných replik. Ty tvořili jednak sami synové, nejdříve za podpory otce a poté se stali oni sami „tahouny“ díla a dodělavky nechávali na dílně. V těchto případech je zapotřebí velkých znaleckých zkušeností k rozpoznání jednotlivých rukou a zásahů v díle. Určení, zdali se jedná ještě o autorskou věc nebo už o dílenskou, potom závisí na množství autorského rukopisu. Pokud je ovšem v díle autorský zásah sekundární a pouze doplňující, můžeme mluvit o dílenské tvorbě. Žáci v rámci školení kopírovali v dílně mistrovy obrazy, od čehož se odvíjí jednak velké množství replik a dále jejich kolísavá kvalita. Ještě větší znalecký problém vyvstanul tehdy, když si Francesco i Leandro založili v Benátkách vlastní dílny. Od tohoto okamžiku se je třeba zaměřit ještě důrazněji na styl obou bratrů a sledovat jejich tvorbu v kontextu objednavatelů.

Nesmíme opomenout, že dílna byla dlouho činná ještě v 17. století po mistrově smrti. Její tradici udržovali Giambattista (†1613), Gerolamo (†1621) a nejmarkantněji Leandro (†1622). Nicméně zánik dílny znamenal počátek tvorby kopií. Zde se autorství dohledává už velmi špatně, je třeba se řídit opět zakázkou a objednavatelem, pokud je znám. Stylovou komparací a rozborem se můžeme pokusit dohledat alespoň konkrétní dílo či přímo prototyp, podle kterého byla kopie zhotovena.

⁸⁷ PALLUCCHINI 1982, 47.

⁸⁸ SMIRNOVA 1971, 129.

⁸⁹ REAICK 1992b, 168.

1.6. Pozdější kopie

O oblibě bassanovských námětů svědčí velké množství pozdějších kopií tvořených v 17. a 18. století. Jen v Národní galerii tvoří pozdější kopie téměř polovinu bassanovské sbírky, což ale neubírá na její hodnotě. Nemusí nutně znamenat, že dílo dosahuje nižších kvalit, než dílo dílenské.

Vznik kopií lze zhruba rozdělit do tří kategorií. Jednou z příčin jejich vzniku bylo tzv. paragone, tedy vyrovnání se umělci. Je obecně známo, že už Rudolf II. vlastnící ve své sbírce originály italských mistrů nechával zhotovovat kopie těchto děl svými dvorními malíři, aby dokázal, že jsou stejně tak dobří. Nešlo tedy prvotně o doplnění sbírky, ale o uměleckou rivalitu. Rozšíření a doplnění sbírek je ovšem hned dalším aspektem vzniku kopií. V barokní době rozvíjely sběratelství šlechtické rody za účelem projevu svého významu, tedy jako společenské reprezentace. Třebaže bassanovská produkce byla veliká, v 17. století pomalu utichala a nedosahovala již takových kvalit. Díla se stala nedostupným zbožím, a jelikož Bassanové byli stále silnou módní záležitostí, nechávali si šlechtici vyhotovovat jejich kopie. Také cena děl hrála svou roli. Pokud někdo nelpěl na puncu originálu a sehnal zručného kopistu, mohl svou sbírku rozšířit o kvalitně vyhlížející dílo. Postupem doby se však i zmíněné reprezentativní hodnoty proměnily ve snahu po soustředování a zachování uměleckých hodnot. Sběratel se stal znalcem a milovníkem umění, jehož záměrem bylo získávání kvalitních uměleckých děl. Systematickou sběratelskou aktivitou se tak formovaly ucelené kolekce obrazů. Vznik takto koncipovaných obrazových souborů byl ale ovlivněn jednak finančními možnostmi, ale také uměleckým názorem a vkusem budovatele.⁹⁰ Příkladem lze uvést osobnost biskupa Karla z Lichtesteinu-Castelcornu, zakladatele obrazové galerie olomouckého biskupství, který si svými malíři nechával vyhotovovávat četné kopie ve vídeňských a pražských císařských sbírkách.⁹¹ Tímto způsobem vznikly např. bassanovské kopie *Trh*⁹² [14] nebo *Zvěstování pastýřům*⁹³ [15] z kroměřížských sbírek.

Oblíbenými se staly také rytiny vyhotovené dle bassanovských děl jak autorských, tak dílenských replik. Vypovídá nám o tom skutečnost, že byly tvořeny

⁹⁰ SLAVÍČEK 1993, 97.

⁹¹ DANIEL 1998, 63.

⁹² Olej, plátno, 178 x 285 cm, inv. č. KE 3227, O 59, Kroměříž, Acibiskupský zámek a zahrady Kroměříž.

⁹³ Olej, plátno, 61 x 85 cm, inv. č. KE 1785, O 158, Kroměříž, Acibiskupský zámek a zahrady Kroměříž.

ještě koncem 16. století a jejich tvorba pokračovala v hojné míře další dvě století. Dnes jsou pro nás rytiny důležitým pramenem, jelikož zaznamenávají i díla, která byla později ztracena nebo zničena. V 16. století byla v Benátkách činná dílna Sadelerů (Jan, Raphael, Aegidius), která Bassanům věnovala více pozornosti než např. Tintorettovi, Veronesovi či Tizianovi. Jejich rytiny se samy staly později předlohou pro mnohé další rytce. Za zmínku stojí i Cornelis Galle (1576–1650) z Antverp nebo Wolfgang Kilian (1581–1662) z Augsburgu. V 17. století byli velkými ryteckými sobonostmi pražský rodák Václav Hollar (1606–1677), Cornelis Visscher (ca. 1629–1662) z Haarlemu, Theodor van Kessel (ca. 1620–ca. 1693) z Antverp a v 18. století např. Pietro Monaco (1707–1772) z Belluna.

Nutno podotknout, že bassanovské kopie, dílenské i autorské práce a také rytiny jsou stále aktuální sběratelskou záležitostí. Úspěšně se draží v aukcích a objevují se na trhu s umění. Příkladem můžeme uvést Jacopovo autorské dílo *Podobenství o boháčovi a Lazarovi* [12], které v roce 1999 nabízela aukční síň Christie's a bylo vydraženo za 128 000 liber⁹⁴ do soukromé sbírky v Anglii.

1.7. Náměty

Bassanovská dílna byla známá velkou škálou zobrazovaných témat, v té době nových a tudíž velmi žádaných. Za Jacopovými invencemi stálo hned několik aspektů, které je třeba zmínit. Velkou váhu hrálo samotné venkovské prostředí malého poklidného Bassana, v kterém strávil téměř celý život a byl v přímém kontaktu s tamějším rolnickým obyvatelstvem a jeho denními činnostmi. Dále pak důkladná znalost Bible, z které pravidelně čerpal příběhy Starého i Nového zákona, zatímco mytologické příběhy měly v Jacopově tvorbě až sekundární místo.⁹⁵

Základní zobrazovaná témata čerpal ze Starého a Nového zákona. V 60. letech pak změnil přístup v jejich zpodobování a začal děj zasazovat do rozsáhlé krajiny plné lidí a zvířat. Bialostocki tento Jacopův krok popsal jako lidskou podřízenost Bohu a přírodě,⁹⁶ zatímco Rearick interpretoval odklon od naturalistických detailů jako

⁹⁴ Odhadovaná cena byla 80 000 - 120 000 liber.

⁹⁵ ZOTTMANN 1908, 39.

⁹⁶ BIALOSTOCKI 1980, 169-173.

Jacopův sklon k reformačním ideálům.⁹⁷ Přesvědčující vysvětlení předložil i Muraro, podle kterého bylo Jacopovým záměrem vyvolat napětí mezi městem a venkovem vzhledem k náboženským i politickým problémům „laguny“ a „terrafermy“. Vyjádřil tak duševní touhu rolnického obyvatelstva, v níž historii nahradil přírodou a reprezentativní figury zastoupili venkované. Oblíbenost a šíření těchto výjevů především Francescem a Leandrem vedla později spíše k úpadku zobrazované rolnické komunity, neboť venkované, jimž byly obrazy původně zasvěceny, se stali sami předmětem jeho maleb a pro sběratele zůstali pouze obyčejnou stafáží díla.⁹⁸

V 70. letech tvořil Jacopo typ „venkovského obrazu“, v němž propojil biblické téma s žánrovým výjevem. Žánrovou scénu otevírá divákovi v prvním plánu za účelem přiblížit mu každodenní situace a životy obyčejných lidí, zatímco biblický děj se odehrává v druhém plánu. Jacopovo jméno bylo často pro jeho oblíbenost žánrových scén spojováno s vlámským uměním, ve skutečnosti je ale jeho přístup k žánru je značně odlišný. V Jacopově tvorbě nejde o ukázání etického a neetického chování, naopak uspořádání předmětů je zcela přirozené a kontrast mezi dvěma různorodými prostředím je ztlumen na minimum. Propojení sakrálního a světského má podle badatelů mnohem závažnější podtext, než by se mohlo na první pohled zdát. Rearick přiřadil důležitost realistickým prvkům v popředí, které přibližují náboženské téma i široké veřejnosti.⁹⁹ K tomu se přiklonil i Berdini, podle něhož je množství zobrazení skrytého obsahu skrze světskou zprávu pouze na divákovi.¹⁰⁰ Aikema upozornil na kontrast a zároveň sounáležitost mezi materialismem a spiritualismem.¹⁰¹ V Čechách se nachází hned několik ukázek takto tvořených děl. V Obrazárně Pražského hradu jím je např. *Večeře v Emauzích*¹⁰² [16] (1590–1595), v níž se v prvním plánu odehrává kuchyňská žánrová scéna, nebo obraz *Vidění sv. Jáchyma*¹⁰³ (1595), v kterém je biblické téma spojeno s alegorií předení, tkaní a paličkování.

Jacopo se vyznačoval taktéž tvořením obrazových sérií Noemovo příběhů. Tento starozákonní námět nebyl v Itálii vůbec běžný. Jediným jeho předchůdcem byly fresky ve Vatikánské lodžii. Jacopo složil cyklus ze čtyř výjevů - stavba archy, zvířata vstupují do archy, potopa, Noe obětuje Bohu a později přidal ještě pátý výjev Noemův sen.

⁹⁷ FALOMIR FAUS 2001, 209.

⁹⁸ FALOMIR FAUS 2001, 209.

⁹⁹ William R. Rearick, *Jacopo Bassano and Changing Religious Imagery in the Mid-Cinquecento. In: Essays presented to Myron P. Gilmore*, Florence, 1978, II, 331–342. FALOMIR FAUS 2001, 214.

¹⁰⁰ BERDINI 1997, 101.

¹⁰¹ AIKEMA 1996, 82–83.

¹⁰² Olej na plátně, 109 x 164 cm, inv. č. O 293, Praha, Obrazárna Pražského hradu.

¹⁰³ Olej na plátně, 135 x 135 cm, inv. č. O 134, Praha, Obrazárna Pražského hradu.

Zatímco ve vatikánských freskách je soustředěna pozornost především na Noa, Jacopo ve svých obrazech podpořil druhotné epické prvky děje, jimiž zaplnil veškerý prostor. Biblické téma je utopeno v množství zvířat a pracujících lidí. Z tohoto důvodu byl po nějakou dobu náboženský význam těchto maleb přehlížen a byly vnímány pouze jako žánrové scény. Jacopo vytvořil původně čtyři série kolem poloviny 70. let a později tvořil další verze s pomocí synů. Jedinou dochovanou ucelenou sérií, kterou vytvořil za pomoci Francesca nebo Leandra, se chlubí Arcidiecézní zámek v Kroměříži.¹⁰⁴

Jacopovou specialitou byly i série ročních dob tvořené v 70. letech. Tím, že se roční doby nevztahovaly k alegoriím, byly dalším neobvyklým výtvarným námětem pro Itálii. Myšlenku čerpal ze severoevropské malby, pro kterou bylo toto téma charakteristické. Roční doby zobrazil jako krajiny plné lidí, kteří jsou zaměstnáni zemědělskými činnostmi příznačnými pro dané období. Při sčítání benátského dvora v letech 1580–1600 je uváděno pět sérii ročních dob.¹⁰⁵ Ridolfi dokonce uvedl, že první série byla zaslána do Benátek a mnoho dalších ji následovalo.¹⁰⁶ Z těchto sérií pochází pravděpodobně i obraz *Léto* (kat. č. 3) z Národní galerie a *Léto* [6] z Obrazárny Pražského hradu.

Téma ročních dob rozšířil Jacopo na série měsíců se zvěrokruhem. Ačkoliv dnes není známá jediná celistvá série pocházející z Jacopovy ruky, Ridolfi nás spravil o tom, že Jacopo poslal Rudolfovi II. sérii dvanácti měsíců.¹⁰⁷ Podle inventáře se v dílně nacházely přípravné skici k měsícům a je tedy pravděpodobné, že tato série pro Rudolfa II. může být identifikována s tou, která se dnes nachází částečně v Obrazárně Pražského hradu - *Září*¹⁰⁸ [17] (1585–1590) a *Říjen*¹⁰⁹ (1585–1590) a částečně v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Obrazy jsou signovány Leandrem a jsou datovány do druhé poloviny 80. let. Stejně jako roční doby i tady je každý měsíc představený skrze charakteristické rolnické práce a na obloze je vždy znázorněno aktuální znamení zvěrokruhu.¹¹⁰

Nokturna, jako noční výjevy, maloval Jacopo ke konci své kariéry v 80. letech. Inspiraci k nim našel u svých benátských současníků jako Tiziana či Tintoretta a následně se nokturnům věnoval hojně i syn Francesco. Jacopo v nich experimentoval s odrazy světla ze svíček, uhlíků a pochodní, se zábleskem nebeského světla a mohl tak

¹⁰⁴ FALOMIR FAUS 2001, 223.

¹⁰⁵ Ibidem 234.

¹⁰⁶ RIDOLFI (1648) 1837, 146.

¹⁰⁷ Ibidem 147.

¹⁰⁸ Olej, plátno, 145 x 213 cm, inv. č. O 22, Praha, Obrazárna Pražského hradu.

¹⁰⁹ Olej, plátno, 146 x 216,7 cm, inv. č. O 21, Praha, Obrazárna Pražského hradu.

¹¹⁰ FALOMIR FAUS 2001, 236.

snadno zkorigovat divákův pohled na nejpodstatnější části obrazu. Ačkoliv jsou scény zasazeny do hluboké noci, nic neskřívají, lidé i předměty jsou stejné, jako kdyby byly osvětlené, a pouze kontrast mezi světlem a tmou jim umožňuje vystoupit do popředí.¹¹¹ Národní galerie se chlubí výjimečně vydařeným dílem tohoto námětu *Zvěstování pastýřům* (kat. č. 1) pocházející z ruky samotného Jacopa.

Mytologická témata byla v Benátkách na výsluní, ale Jacopo se jim díky životu v Bassanu téměř vyhnul. Teprve když Francesco a Leandro odešli do Benátek a klientela si žádala mytologickou tematiku, vytvořil několik obrazů, většinu ale za pomoci synů či dílny.¹¹²

Portrétní tvorba byla stěžejní především pro Leandra, z jehož ruky pochází celá řada podobizen významných osobností včetně podobizny otce. Jacopo se portrétu věnoval v menší míře, ale z jeho dochovaných podobizen je zřejmé, že také on dokázal na plátně odhalit individualitu lidské osobnosti. Ze známých osobností portrétoval např. Tiziana, papeže Alexandra III., Veroneseho nebo své syny. V Národní galerii zastupuje tuto tematiku *Portrét staršího muže* (kat. č. 2).

1.8. Sběratelé bassanovské tvorby

O poměrně velkém sběratelském zájmu o bassanovskou tvorbu svědčí dobové inventáře a soupisy, které zaznamenávají velké množství děl připisovaných Bassanům. Nejdůležitějšími objednavateli a sběrateli byl císař Rudolf II. (1552–1612) a rakouský arcivévoda Leopold I. Vilém Habsburský (1614–1662).¹¹³

O úctě a zájmu Rudolfa II. k bassanovské tvorbě nás informoval už Ridolfi, podle kterého Jacopo poslal císaři sérii dvanácti měsíců. Obrazy se mu líbily natolik, že pozval Jacopa do svých služeb jako dvorního umělce. Jacopo ale vázaný na své milované Bassano, tuto štědrou nabídku odmítl.¹¹⁴ Taktéž hovořil Ridolfi o Leandrovi, kterým se nechal císař portrétovat. Byl opět jeho uměním tak zaujat, že ho pozval na svůj dvůr. Ale i Leandro byl příliš vázaný na rodnou zem a nabídku odmítl. Císař mu

¹¹¹ Ibidem 229.

¹¹² Ibidem 239.

¹¹³ Dále např. Nosticové, Černínové, Lobkovicové, Thun-Hohensteinové, Lichtesteinové, arcibiskup Theodor Kohn, biskup Karel z Liechtensteinu-Castelcornia etc.

¹¹⁴ RIDOLFI (1648) 1837, 147.

jako dar poslal zlatý medailon se svým portrétem.¹¹⁵ Rudolfův nakupený umělecký majetek byl obrovský. Benátský velvyslanec Girolamo Soranza uvedl,¹¹⁶ že čítá přes tři tisíce starých i moderních obrazů.¹¹⁷ První soupis kunstkomory nechal Rudolf II. sepsat už v roce 1607 a zápisy pokračovaly až do roku 1611. Bohužel téměř hned po Rudolfově smrti sbírky poněkud prořídly. Nový císař Matyáš nechal část odvézt do Vídně, část připadla císařovu bratru arcivévodovi Albertovi, některé díla putovala i do Rubensova majetku v Antverpách a do sbírky vévody z Buckinghamu a odtud zásluhou snad uvědomělého záměru arcivévody Leopolda Viléma zpět do císařského vlastnictví.¹¹⁸ Další soupis zbylé sbírky proběhl v roce 1619 a následně 1621. V tomto posledním soupisu figuruje kolem dvacítky děl určených jako autorské práce nebo bassanovské kopie. Dověšení zkázy Rudolfových pokladů přišlo v podobě vpádu švédských vojsk do Prahy roku 1648, jejichž cílem byla bohatá a slavná Rudolfova sbírka.

Leopold Vilém budoval svoji sbírku zaměřenou na nizozemské a italské malířství 16. a 17. století při svém politickém působení v jižním Nizozemí (dnešní Belgii). Předtím, než v roce 1656 nechal sbírku přemístit do své rezidence ve Vídni, kde se stala základním kamenem císařské pinakotéky, zaznamenal část jejího obsahu David Teniers v podobě rytin do obsáhlého katalogu *Theatrum Pictorium*. Ten ukazuje stav sbírky při jejím formování ještě v Bruselu a je tedy důvěryhodnějším zdrojem než následně sepsaný inventář ve Vídni z roku 1659, kde vzhledem k množství děl mohlo při sepisování dojít snáze k chybě. V druhé polovině 50. let 17. století budoval zároveň obrazárnu na Pražském hradě císař Ferdinand III., který využil znaleckých a sběratelských zkušeností svého bratra Leopolda Viléma. V roce 1685 byl sepsán inventář obrazárny, zaznamenávající i třicet dva obrazů, které byly poslány z Vídně do Prahy. V obrazárně převažovalo italské malířství 16. a 17. století zaměřené především na benátskou malbu. A ačkoliv rozsahově nedosahovala obrazárna takové úrovně jako Rudolfova sbírka, kvalitou děl jí mohla účtyhodně konkurovat.¹¹⁹

¹¹⁵ Ibidem 373.

¹¹⁶ Zpráva je z 5. března 1612.

¹¹⁷ SLAVÍČEK 1993, 31.

¹¹⁸ Ibidem 32.

¹¹⁹ FUČÍKOVÁ 1994, 16-17.

1.9. Přehled literatury k bassanovské tématice

První zprávy hovořící o Jacopově úspěchu v Laguně pocházejí z pera Giorgia Vasariho¹²⁰ (1568) a Raffaella Borghiniho¹²¹ (1584). Hlavní prameny popisující bassanovskou tvorbu a život jednotlivých členů rodiny pocházejí ale až ze 17. století. Jedná se o práce Karla van Mandera¹²² (1604), Carla Ridolfiho¹²³ (1648) a Marca Boschiniho (1666),¹²⁴ které přinášejí jak popisy tak tehdejší umístění děl. Do dnešní doby se dochovaly i přímé prameny jako kniha účtů, objednavatelů a vedení dílny¹²⁵ nebo *Libro secondo di dare e avere della famiglia dal Ponte non diversi per pitture fatte*,¹²⁶ sepsané Francescem il Vecchio a Jacopem, kde jsou uvedeny příjmy a výdaje dílny. Velkým objevem byly také závěti členů rodiny sepsané notářem Bernardinem Dalla Porta a uveřejněné Giovannim Marcadelou a Francescem Signori.¹²⁷ Giovanni Battista Volpato rozdělil ve svém spisu *La verita pittoresca*¹²⁸ (1685) bassanovskou tvorbu do čtyř fází, k čemuž se kriticky postavil o sto let později Giovanni Battista Verci¹²⁹ (1775) a jeho teorie dále rozvinul.

Jak velkým přínosem byla tvorba rodiny dal Ponte, ukázal teprve koncem 19. století Bernard Berenson.¹³⁰ Ten ve svém spise o benátské malbě (1894) věnoval Bassanům dvě kapitoly, kde pokládá Jacopa za dovršitele renesance a autoritativního moderního umělce, který svým světlem a atmosférou předčil i Tintoretta a Tiziana. Následný zájem dal vzniknout i prvním monografiím, které komplexně zaznamenávaly život i tvorbu jednotlivých členů rodiny. V roce 1908 sepsal první studii Ludwig Zottmann.¹³¹ Další monografii s výtečnými popisy děl napsal v roce 1933 Sergio Bettini.¹³² Dlouhodobě se Bassanům věnoval Edoardo Arslan, jenž první kompendium vydal v roce 1931¹³³ a následně jej rozšířil a nově přehodnotil dosavadní poznatky

¹²⁰ Vasari zmiňuje Bassana v kapitolách jiných umělců. VASARI (1568) 1998.

¹²¹ BORGHINI 1584.

¹²² VAN MANDER 1604.

¹²³ RIDOLFI (1648) 1837.

¹²⁴ BOSCHINI (1666) 1966.

¹²⁵ MURARO 1982.

¹²⁶ Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, 262-H-16. MURARO 1992. V překladu *Kniha druhá výdajů a příjmů rodiny dal Ponte bez rozdílů pro vyhotovené obrazy*.

¹²⁷ MARCADELLA/SIGNORI 1992.

¹²⁸ VOLPATO 1685. V překladu *Umělecká pravdivost*.

¹²⁹ VERCİ 1775.

¹³⁰ BERENSON 1894.

¹³¹ ZOTMANN 1908.

¹³² BETTINI 1933.

¹³³ ARSLAN 1931.

v roce 1960. Monografii rozdělil do dvou dílů. V první textové části¹³⁴ přichází Arslan s novými názory týkajícími se autorství děl, zatímco druhou část¹³⁵ tvoří obsáhlý katalog. Jiný pohled na problematiku autorství dodal Rodolfo Pallucchini¹³⁶ ve své knize *Bassani* (1982). Soudobé bádání posouvá vpřed četnými statěmi Livia Alberton Vinco da Sesso¹³⁷ a především Alessandro Ballarin svým konstantním zájmem o bassanovskou problematiku. Jeho názory jsou často určující a obecně přijímané. Pravidelně se podílí na pořádání výstav a přispívá do katalogů. Bernard Aikema se ve své publikaci *Jacobo Bassano and his public*¹³⁸ zaměřil na náboženské a sociální změny, které udávala bassanovská inovativní religiózní malba. Za potřebí je zmínit i Williama R. Rearicka, jenž v pěti svazcích představil chronologicky bassanovské kresby¹³⁹ a do katalogu výstavy v Bassanu (1992) přispěl uceleným textem o Jacopově životě a tvorbě.¹⁴⁰

Samostatných výstav se prvně Bassanové dočkali v 50. letech, kdy se konaly hned dvě. První se uskutečnila v Městském muzeu v Bassanu a katalog k ní zpracoval ředitel muzea Licisco Magagnato.¹⁴¹ Na výstavě bylo představeno na šedesát děl z muzea a lokálních kostelů. Druhá výstava věnovaná pouze umělecké tvorbě Jacopa proběhla v roce 1957 v Dóžecím paláci v Benátkách pod vedením ředitele výstavy a autora katalogu¹⁴² Pietra Zampettiho, který své bádání dovršil ještě o rok později publikací *Jacopo Bassano*.¹⁴³ Komentář k výstavě podal Rodolfo Pallucchini.¹⁴⁴ Označil ji za nekrásnější a nejucelenější výstavu od Tizianovy (1935) a kladně o ní referovala i M. V. Brugnoli.¹⁴⁵ V roce 1992 byla věnována výstava i rytinám bassanovských děl od 16. do 19. století.¹⁴⁶ Stejněho roku od září do prosince proběhla v Městském muzeu v Bassanu velká výstava, která se následně přesunula do Kimbel Art Museum ve Fort Worth v Texasu a byl k ní vydán obsáhlý katalog,¹⁴⁷ představující stěžejní

¹³⁴ ARSLAN 1960a.

¹³⁵ ARSLAN 1960b.

¹³⁶ PALLUCCHINI 1982.

¹³⁷ ALBERTON VINCO DA SESSO 1992a.

¹³⁸ AIKEMA 1996. V překladu *Jacopo Bassano a jeho veřejnost*.

¹³⁹ Disegni giovanili e della prima maturità - 1538/1548 (1986), Disegni della maturità - 1549/1567 (1987), Disegni della tarda maturità - 1568/1574 (1989), Da Cartigliano a Civezano - 1575/1576 (1991), Disegni della vecchiaia - 1577/1592 (1993).

¹⁴⁰ REARICK 1992c.

¹⁴¹ MAGAGNATO 1952.

¹⁴² ZAMPETTI 1957.

¹⁴³ ZAMPETTI 1958.

¹⁴⁴ PALLUCCHINI 1957.

¹⁴⁵ BRUGNOLI 1957.

¹⁴⁶ PAN 1992.

¹⁴⁷ BROWN/MARINI 1992.

a nejucelenější publikaci bassanovské tvorby. V Prahu se konala v roce 2001 výstava *Los Bassano en la España del siglo de oro*,¹⁴⁸ kde byla prezentována díla ze španělských sbírek. Ve Španělsku vyšel i jeden z nejnovějších katalogů *Los Bassano en España*,¹⁴⁹ což svědčí o neustálém zájmu a snaze o aktualizaci bassanovské problematiky v mezinárodním měřítku. Poslední velká výstava s názvem *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell' occhio* se uskutečnila v Městském muzeu v Bassanu v roce 2010. Výstava vznikla jako hold k Mistrově pětistému výročí narození, obsahově sice menších rozměrů, o to ale precizněji provedena. Katalog výstavy¹⁵⁰ editorovali Allesandro Ballarin s Giulianou Ericani.

Články k bassanovské tématice vycházejí ve velké míře v italských periodikách jako *Arte Veneta*, *Venezia Cinquecento*, *Bollettino del Museo Civico di Bassano*, *Antichità viva*, *Arte documento*, *Emporium*, *Artibus at Historiae* nebo v anglickém *The Burlington Magazine*.

¹⁴⁸ FALOMIR FAUS 2001. V překladu *Bassano ve zlatém věku Španělska*.

¹⁴⁹ RUIZ MANERO 2011. V překladu *Bassano ve Španělsku*.

¹⁵⁰ BALLARIN/ERICANI 2010. V překladu *Jacopo Bassano a nádherný klam oka*.

KATALOG

Autorská tvorba

1. Zvěstování pastýřům

Jacopo Bassano (1575)

Olej na plátně, 126 x 175 cm

Inv. č. O 9026

Nesignováno

Provenience

Obraz je zaznamenán v inventáři pražské hradní galerie z 8. 4. 1718, č. 305, v oddíle: in der dritten Galerie, veden jako „Bassan: Wie der engel denen Hürten die geburth Christi verkünget“. Další záznam o obraze je v inventáři z 5. 10. 1737, č. 221, v oddíle: in der anderen grossen Galerie...an der grossen Wand, veden jako „Orig.von Giacomo Bassano:Wie der engl denen Hürten die geburth Christi verkündiget“, s odpovídajícími rozměry dnešnímu stavu, rám pozlacený a černý. Roku 1960 získala obraz ze sbírek Pražského hradu do správcovství Národní galerie.¹⁵¹

Výstavy

Praha 1962; Bassano del Grappa 1992/Fort Worth (Texas) 1993

Prameny

ZIMMERMANN 1889 (X), č. 6232, CXXXVI, č. 305. Ibidem, č. 6234, CL, č. 221.

Literatura

ARSLAN 1960a, 192-194, 215. ŠAFAŘÍK 1962, 12-13, kat. č. 5. C. S. 1963, 24-26, obr s. 24. BALLARIN 1966, 131-136, obr. č. 149-151, 153, 155. REARICK 1968, 249 (pozn. 23). KOTRBOVÁ/PREISS/PUJMANOVÁ/ŠÍP 1971, 34, kat. č. 179. SMIRNOVA 1971, 137 (pozn. 11). SMIRNOVA 1976, 115, 151, 187, obr. č. 143 s. nepag. PALLUCCHINI 1981, 273. BALLARIN 1988, 3-5. BALLARIN 1990a, 56. BALLARIN 1990b, 144, kat. č. 11. ATTARDI 1991, 217. ALBERTON VINCO DA SESSO 1992b, 149-150, kat. č. 54, obr. s. 151. REARICK 1992a, kat. č. 8. REARICK

¹⁵¹ Př. č. 178/61; J. č. 4363/60. Praha, Archiv Pražského hradu.

1992c, CLXVI-CLXVII, CLXVIII (pozn. 326). DANIEL 1992, 38, č. 19, obr. s. 39. PAN 1992, 21-22, kat. č. 2. BALLARIN 1992, CXCI-CXCII, CLXXXIV. BALLARIN 1995a, 90-94. BALLARIN 1995c, 255, 258, 260. BALLARIN 1995d, 289. BALLARIN 1995e, 296. BALLARIN 1995f, 357. BERDINI 1997, 109, obr. č. 40 s. 110. ROSSEN 1997, 24, kat. č. 21. CHAPMAN 1998, 485. DANIEL 1998, 64-65. FALOMIR FAUS 2001, 110, kat. č. 16, obr. s. 110. PILO 2002, 101. BALLARIN 2007, 42, 45.

Eduard Šafařík (1962) identifikoval obraz se záznamem v inventáři z roku 1718 a 1737, kde je zaznamenán pouze jeho název a veden jako dílo Jacopa Bassana. Jak se ovšem dostal do hradní sbírky, není známo. Není uveden v inventáři z roku 1659 sbírky arcivévody Leopolda Viléma ve Vídni a ani ho Neumann (1964a) nejmenoval mezi obrazy navrácenými na Pražský hrad jako kompenzaci za odvezená díla do Vídně. V roce 1960 bylo dílo převedeno z Pražského hradu do sbírky Národní galerie, kde je vystaveno ve stálé expozici.

Přestože je obraz v inventářích veden pod autorstvím Jacopa, Šafařík ho při prvním publikování v katalogu *Přirůstků Národní galerie* (1962) určil jako dílo Francesca il Giovane.¹⁵² Vycházel z textu Edoarda Arslana (1960a), který ačkoliv řešený obraz neznal, připsal tvorbu nokturen právě Francescovi a datoval jej do let 1580–1585.¹⁵³ Téměř shodný obraz, jen v několika málo detailech odlišný, se nachází na Královském hradě Wawel v Krakově. Oba dva obrazy dosahují vysoké kvality a je jisté, že oba jsou autorskou prací. Obraz z Krakova připsal Arslan Francescovi a nabízí se tedy myšlenka, že i náš obraz by mohl pocházet z ruky Francesca. První kdo ale tuto myšlenku vyvrátil, byl Alessandro Ballarin (1966, 1988, 1990a, 1990b, 1995a, 1995c, 1995d, 1995e, 1995f). Porovnal jej s dalšími replikami připisovanými Francescovi a Leandrovi a obraz určil jako „*capolavoro autografo*“ Jacopa Bassana kolem roku 1575“. Ballarina k této dataci vedla prezence dalších bassanovských nokturen, jako *Svatý Valentýn křtí svatou Lucillu*¹⁵⁴ (1575) z Bassana, *Ukřižování*¹⁵⁵ (1575) z Barcelony, *Narození Páně v noci* ze soukromé sbírky v Padově a dobové záznamy hovořící o jejich vzniku. Matrucci (1577) popsal Jacopa jako „*tvůrce pravého malířství a nočních scén na plátně...*“ a Van Mander (1604) při své cestě po Itálii kolem roku

¹⁵² ŠAFAŘÍK 1962, 12.

¹⁵³ ARSLAN 1960a, 192.

¹⁵⁴ Olej, plátno, 183,5 x 129,5, inv. č. 15, Bassano del Grappa, Museo Civico.

¹⁵⁵ Olej, plátno, 49,4 x 29,8, inv. č. IO 8373, Barcelona, Museo Nacional d'Arte de Catalunya.

1575 Jacopa oslavuje pro jeho iluzivní schopnosti v nokturnech a jako příklad uvedl *Zvěstování pastýřům*.¹⁵⁶ K Ballarinovu názoru o autorství se přiklonila I. A. Smirnova (1971, 1976, kolem r. 1585), R. Pallucchini (1981, 80. léta), L. Attardi (1991), L. Alberton Vinco da Sesso (1992), W. R. Rearick (1992a, 1579–1581), M. Falomir Faus (2001), G. M. Pilo (2002). Pokud bychom vycházeli z těchto tvrzení a pokládali obraz za autorskou práci Jacopa vyhotovený v polovině 70. let, byl by krakovský obraz autorskou replikou Francesca podle Jacopovy předlohy. Osobně se mi nezdá, že by tvůrcem kompozice byl Francesco, jak navrhoval Šafařík a přiklonila bych se k názoru Ballarina, že se jedná o práci Jacopa. Ovšem je třeba vzít v potaz, že Jacopo v té době často spolupracoval se svými syny a tudíž nějaké další drobné zásahy jiných rukou v díle nejsou vyloučené. Rearick poukázal na zajímavý fakt, že existuje dvacet osm replik této kompozice,¹⁵⁷ ale ani jedna není signovaná Jacopem nebo jeho syny. Proti tomu stojí Arslanovo tvrzení, že jediný signovaný obraz Francescem je ve sbírce De Nemes v Budapešti.¹⁵⁸ Musíme připustit i možnost, že invence kompozice vůbec nemusela být bassanovského původu, k čemuž se dnes přiklání velká část badatelů.¹⁵⁹ Další repliky obrazu se nacházejí např. v Římě v Galerii Capitolina a v Galerii Spada, Drážďanech (za války zničen), Madridu (Museo Nacional del Prado), Kodani (Statens Museum for Kunst), Pesaru (Museo Civico), Miláně (Pinacoteca di Brera), Novo městě (Dolenjski Muzej Novo mesto), Padově (soukromá sbírka), Vídni (Kunsthistorisches Museum), Oslu (sbírka Bogstad, Norsk Folkemuseum), Vicenze (Museo Civico), etc. Jedna pozdější kopie (17. století) je uložena také na Kroměřížském zámku na Moravě [15]. Kompozičně je stejně řešená jako pražské plátno, ale dosahuje pouze polovičních rozměrů. Obraz pravděpodobně není kopií samotného pražského plátna, nýbrž byl podle Daniela vyhotoven podle vídeňské verze¹⁶⁰ připisované Francescovi il Giovane, s kterou má téměř shodné rozměry.¹⁶¹

K pražskému obrazu jsou známy dvě přípravné kresby. Jedna se nachází ve sbírce vídeňské Albertiny. Na přední straně listu je zachycen modlící se mladík s kloboukem a spící hoch. Styl provedení nedosahuje ale příliš vysoké kvality ani jednotného výrazu. Podle Rearicka se jedná o kresbu provedenou podle vyhotoveného obrazu některým členem dílny, nejspíše Gerolamem. Na rubu listu se nachází postava

¹⁵⁶ VINCO DA SESSO 1992b, 149.

¹⁵⁷ REARICK 1992a, nepag.

¹⁵⁸ ARSLAN 1960a, 196.

¹⁵⁹ VINCO DA SESSO 1992b, 159.

¹⁶⁰ Olej, plátno, 61 x 91 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

¹⁶¹ DANIEL 1998, 64-65.

spícího hoch¹⁶² [18], který je v obraze identifikován se spícím pastýřem vzadu uprostřed. Stylově je kresba jednotná a zralejší a Rearick její autorství připsal Jacopovi. Kresba není zcela stejná s postavou z obrazu, liší se v několika detailech a právě to nás může vést k myšlence, že předcházela tvorbě obrazu. Jak práce na obraze pokračovala, byla i kresba podrobena několika pentimentům na levé ruce a pravém rameni.¹⁶³

Druhá přípravná kresba k našemu obrazu je uložena ve sbírce v Chicagu¹⁶⁴ [19]. Jedná se o kresbu postavy zvěstujícího anděla a jako přípravnou kresbu k pražskému obrazu ji určil Alessandro Ballarin a Vittoria Romani v roce 1996.¹⁶⁵ Anděl je vymodelován velmi měkce černou a bílou křídou a jeho pohled shůry odpovídá finální kompozici. Na přední straně listu pod kresbou se uprostřed nachází nápis „BASSANO“.¹⁶⁶

Obliba nočního námětu vedla i k převedení díla do grafiky. O to se první zasloužil Jan Sadeler v roce 1595. Pod rytinou¹⁶⁷ [20] je nápis „IN GRATIAM PERILLUSTRIS COMITIS AUGUSTINI DE IUSTIS, TABELLAM / HANC IOANNES SADELERUS AERE SCALPSIT, QUAM OLIM IACOBUS DE PONTO / BASSANESIS COLORIBUS EFFINXERAT VERONAE.“ Což v překladu znamená, že obraz jím vyrytý podle malby Jacopa dal Ponte vlastní Agostino Giusti ve Veroně. Arslan (1960a) určil jako předlohu grafiky krakovskou verzi, ovšem v takovémto případě mnoha replik obrazu musíme být s výroky velmi zdrženliví, neboť pro prisouzení neexistují žádné přímé důkazy. Jeden obraz se stejným kompozičním schématem nese i signaturu Leandra (dříve sbírka Doria Pamphily v Římě, dnes neznámé umístění). To nám potvrzuje skutečnost, že tvoření replik se neobešlo bez přičinění Francesca a Leandra.¹⁶⁸

Jacopo se tématu zvěstování pastýřům věnoval po celou svoji dobu kariéry, ale v 70. letech téma restauroval. Obnovení tématu vycházelo z obecnějšího aspektu tvorby scén s „biblicko-pastýřskou“ tematikou započaté v druhé polovině 60. let. Do takové podoby převedl Jacopo mnoho témat, které do té doby byly jak námětem, tak duchem čistě náboženského ražení. M. Lichner navrhuje pro tento typ děl používat termín „cose

¹⁶² Uhel na modrém papíře, 26,4 x 36,9 cm, inv. č. 23642. Přední strana je technika uhel a bystr (hnědá minerální barva) s akvarelem v bílé, Vídeň, Albertina.

¹⁶³ REARICK 1992a, nepag.

¹⁶⁴ Zesílená černá křída se zásahy bílé křídou na modrém slonovinovém papíře, 22,2 x 22 cm, inv. č. 1995.16.4, Chicago, Art Institute Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection.

¹⁶⁵ Ústní sdělení v roce 1996, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

¹⁶⁶ ROSSEN 1997, 24.

¹⁶⁷ Rytina, 22,2 x 28,4 cm, inv. č. INC. BASS. 544, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio.

¹⁶⁸ ALBERTON VINCO DA SESSO 1992b, 149.

pastorali“ tedy „pastýřské záležitosti.“¹⁶⁹ Náš obraz byl modifikován z nové verze *Zvěstování pastýřům* z National Gallery ve Washingtonu [1] datované kolem roku 1558. Inovace Washingtonské verze spočívala v novém stylu malby, tahy štětce jsou uvolněnější a paleta barev je v souladu s užitou světelnou dramatičností. Ale především v sobě obraz kloubí biblicko-pastýřské téma a do děje je zasazen i malý chlapec a žena dojící krávu. Z této kombinace dle mého názoru vznikl o pár let později obraz „*Pastorale*“ neboli *Podobenství o rozsévači*¹⁷⁰ (kolem 1565) z Madridu. Ona biblická část v podobě rozsévače je utlumena rozrostlou pastýřskou scénou, kde ženy dojí krávu a dávají napojit ovčím. A dále vykryštovala v naše *Zvěstování pastýřům*, kde ženské i dětské postavy zcela chybí a děj je soustředěn pouze na okamžik příchodu anděla.

Námět obrazu vychází z Lukášova evangelia (2, 8-15), v kterém se praví „*A pastýři byli v krajině té, ponocující a stráž noční držíce nad svým stádem. A anděl páně postavil se podél nich, a sláva Páně osvítila je. I báli se bázní velkou...*“ Pražská verze vystihuje přesně tato slova, kdy pastýři jsou na mýtině mezi stromy a z nebe mezi ně vstupuje zvěstující anděl. Kompozičně je obraz lépe řešen než původní verze z Washingtonu, kde je kompozice vystavěna na výšku a veškerý prostor je tak zahuštěn postavami a zvířaty. Děj se odehrává v prvním plánu, čímž postavy i zvířata působí monumentálním dojmem. Oproti tomu náš obraz pojal Jacopo na šířku a mohl tak naplno využít práci s prostorem. Pastýře se zvířaty umístil laterálně při krajích do půlkruhu tak, že střed obrazu zůstal prázdný. Tím dostatečně otevřel prostor divákovi, kterému schází už jen krok, aby vstoupil na mýtinu mezi pastýře. Ještě silnější prohloubení prostoru dotváří zvěstující anděl, který vstupuje šikmo z nebe s rozpaženýma rukama do prostoru obrazu a sním nebeská záře v podobě tisíců ostrých paprsků, dopadající na listy stromů, zvířata i pastýře. Figury jsou v různých pózách, jediná postava, která se opakuje ve všech verzích námětu je spící pastýř s kloboukem na hlavě a pokrčenýma nohama vpravo dole. V některých verzích je vzhůru a kouří fajfku, typ klobouku je obměňován, stejně tak místo jeho umístění, ačkoliv vždy se nachází nejbližší k divákovi na kraji obrazu. Póza figury si je ale vždy velmi blízká. Další pastýři na obraze jsou buď stále ve spánku, nevědě o příchodu anděla, zatímco pastýři na stráž jsou v ohromení před božskou září a nic netušíce co se událo, si zakrývají tváře nebo hledí s úžasem na sestupujícího anděla. I zvířata jsou vzhůru, ale jediný pes si všiml světla na nebi a hledí vzhůru, kdežto ostatní zůstávají klidní v domněnce tiché nerušené

¹⁶⁹ LICHNER 2001, 98.

¹⁷⁰ Olej, plátno, 139 x 129, inv. č. 31 (1934.42), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

nocí. Ačkoliv se jedná o noční scénu, Jacopo zůstal věrný bohaté barevné škále své palety a benátské koloristické tradici. Zřetelně pod dopadem paprsků vyniká barevné ošacení pastýřů, které jen hýří barvami - karmínová, modrá, zelená, červená, bílá, hnědá. Žíhaná srst zvířat se leskne a tmavé stromoví dostává až zlatavý nádech. Scéna je jinak ponořená do hluboké noci a nebeské světlo dává vyniknout jen důležitým prvkům kompozice. Myšlenka zasadit příběh do hluboké noci, přišla do Itálie již dříve z nizozemského malířství 15. století a Bassano ji převzal od Tintoretta a Tiziana. Význam nokturna nebyl jen malířskou inovací, ale i v jeho původu v křesťanství. Noc byla pro křesťany ideální čas pro liturgii a přiblížení se Bohu skrze modlitby. Tyto myšlenky byly posilněné Tridentským koncilem (1545 a 1563) a reformou breviáře. Došlo téměř k poevangeličtění venkova a lidé dbali na správné postupy při liturgiích a modlitbách.¹⁷¹ *Zvěstování pastýřům* v sobě tyto aspekty nese a noční scéna ještě umocňuje skrytý obsah příběhu. Jednotlivé hloubkové plány jsou směrem do dálky odstupňovány zeslabenou intenzitou osvětlení. Sílu záře dotvořil Jacopo ještě pomocí nánosů zářivé pastózní barvy s roztřepenými okraji. Celá atmosféra obrazu tak působí velmi magicky, dramaticky a zároveň intimně. Podle Lomazzovy kodifikace užití světla (1584) použil Jacopo převážně světlo „nadpřirozené“ v podobě zvěstujícího anděla. „Umělé“ světlo zde zcela chybí a „přirozené“ měsíční světlo osvětluje jen nepatrně mračna v dálce.¹⁷²

Obraz byl několikrát restaurován, naposledy v roce 1962. Z restaurátorské zprávy vychází, že byl obraz dříve reintonován a lak byl již silně zežloutlý. Bylo nutné tedy přistoupit k sejmutí silné vrstvy laku, pod kterou byly znatelné četné retuše, které ale působení obrazu nijak nenarušovaly. Spolu se slabou vrstvou laku byly zanechány a obraz byl jen lehce nalakován.¹⁷³

¹⁷¹ BERDINI 1996–1997, 92.

¹⁷² ALBERTON VINCO DA SESSO 1992b, 150.

¹⁷³ Restaurátorský protokol, Praha, restaurátorském oddělení Národní galerie v Anežském klášteře.



2. Podobizna staršího muže

Jacopo Bassano (ca. 1590)

Olej na plátně, 57 x 47,5 cm

Inv. č. DO 4299, Z 626

Nesignováno

Provenience

Obraz pochází z nostické sbírky, je zaznamenán v inventáři z roku 1819. V soupisu Nostické hraběcí obrazárny v Praze z roku 1864 a 1870, č. 169, veden jako dílo Tintoretta s názvem „Brustbild eines alten, schwarz gekleideten Mannes mit grauem Bart“. V soupisu obrazárny z roku 1905, č. 16, veden jako dílo Jacopa Bassana, s odpovídajícími rozměry dnešnímu stavu rozměry 0,57 x 0,475 m. Majetek Ervína Nostitz-Rienecka. Obraz byl převeden do správy Národní galerie v roce 1945.

Výstavy

Praha 1945

Prameny

VERZEICHNIS 1864, 25, č. 169. VERZEICHNIS 1870, 25, č. 169. BERGNER 1905, 4, č. 16 (169), obr. s. nepag.

Literatura

ZOTTMANN 1908, 46. MASARYKOVÁ/PAVELKA/PEŠINA 1945, kat. č. 250. MAŠÍN/PEŠINA 1949, 4, č. 18, obr. č. 23 s. nepag. MAŠÍN/PEŠINA 1955², 4, č. 18, obr. č. 23 s. nepag. MAŠÍN/PEŠINA 1960³, 4, č. 17, obr. č. 23 s. nepag. NOVOTNÝ 1959, č. 27, obr. s. nepag. ARSLAN 1960a, 143, 152 (pozn. 35), 174. ARSLAN 1960b, obr. č. 192 s. nepag. PUPPI 1962, 154. KOTRBOVÁ/PREISS/PUJMANOVÁ/ŠÍP 1971, 34, č. 181. SMIRNOVA 1976, 109, 150, 187, obr. č. 133 s. nepag. NEUMANN 1979, 10. NEUMANN 1980, 12. REARICK 1980, 100. NEUMANN 1984a, 76, obr.

s. 77. HLAVÁČKOVÁ 1988, 78, obr. s. 79. KRSEK 1988, 76, 83, č. 94, obr. s. nepag. KNÍŽÁK 2005, 40, obr. s. 41.

Obraz pochází z nostické sbírky, kde je prvně zaznamenán v inventáři z roku 1819. Jeho dřívější provenience není známá. Inventář hradní sbírky (1718, č. 246; 1737, č. 325) sice uvádí jeden Bassanovský obraz s názvem „*Ein Mannkopf*“, ale rozměrově je menší než náš. Obraz je dále zaznamenán v soupisu hraběcí nostické obrazárny (1864, 1870), kde je uveden jako dílo Jacopa Tintoretta. V soupisu z roku 1905 sestavené Paulem Bergnerem je již správně označen, jako dílo Jacopa Bassana, s rozměry odpovídajícími dnešnímu stavu a je přiloženo i vyobrazení. Z novodobých badatelů se obrazu věnoval Zottmann (1908), který dílo viděl ještě v nostické sbírce a autorství ponechal na Jacopovi. K tomuto názoru se přihlásil i Arslan (1960a), Puppi (1962), Smirnova (1976), Neumann (1979, 1980, 1984a) a pod Jacopovým jménem je uváděn i v katalogích Národní galerie. Zpochybnění Jacopova autorství přednesl první Rearick (1980), podle kterého odpovídá více Leandrovu stylu a dále Ballarin (1991), podle kterého se nejedná o dílo Jacopa Bassana ani Palmy il Giovane.¹⁷⁴ Do správy Národní galerie byl obraz převeden v roce 1945 a dnes je vystaven ve stálé expozici. Datace obrazu je směřována do pozdní Jacopovy tvorby, prvně tak uvádí Bergnerův soupis (1905): „*Aus der letzten Zeit des Meisters*“.¹⁷⁵ K tomu se kloní i ostatní badatelé Zottmann (1908), Arslan (1960a), jenž označil obraz za „*překrásné dílo pozdní tvorby*“,¹⁷⁶ Smirnova (1976) a Neumann (1984) jej zasadili do 90. let 16. století.

Fakt, že portrétní tvorba v Jacopově tvůrčím repertoáru nehrála prim, se potvrdil na výstavě v Benátkách v roce 1957. Třináct vystavených portrétů bylo odsunuto až nakonec výstavy, aniž by jim byla věnována větší pozornost. Tento fakt ještě podporuje skutečnost, že je znám pouze jeden portrét signovaný Jacopem znázorňující *Giovanniho Marcella*¹⁷⁷ (1540) uložený v Memphisu. Obecný názor, že v portrétní tvorbě vynikal nad otcem Leandro, můžeme sice přijmout, ale nesmí odpoutat naši pozornost od tohoto malířského tématu, kterému se úctyhodně věnoval taktéž otec. Na rozdíl od Leandrový portrétní tvorby obraz v sobě snoubí vervní rukopis prozrazující ruku starého zkušeného

¹⁷⁴ Ústní sdělení 3. 9. 1991, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

¹⁷⁵ BERGNER 1905, 4. V překladu *Z umělcovy pozdní tvorby*.

¹⁷⁶ ARSLAN 1960a, 174.

¹⁷⁷ Olej, plátno, 76,2 x 65,4 cm, inv. č. K-1793, Memphis, Memphis Brooks Museum of Art, The Samuel H. Kress Collection.

mistra. Jacopova portrétní tvorba byla a je i dnes nezaslouženě podceňována, jelikož především portréty z pozdního tvůrčího období, do kterého spadá i pražský obraz, představují nedílnou součást jeho vlastní retrospektivy dlouhého života umělce. Na druhou stranu v rané portrétní tvorbě se soustředil na portréty svých současníků ve významu votivním, kde je portrétovaný jasně identifikovaný nebo v kontextu náboženském, kde je portrétovaný zapojen jako divák do děje.¹⁷⁸ Jacopo se v tvorbě portrétů inspiroval u Tintoretta a Tiziana, kteří v Laguně patřili k nejvyhledávanějším v této kategorii. Přes rozdílnost rukopisu tak můžeme pozorovat vnitřní příbuznost, která tkví především ve výrazu očí. Jacopo oba umělce svou pílí a zručností snadno dohnal a podle Arslana dospěl ještě dále k jakési ryzí čistotě a upřímnosti, kterých v portrétech dosáhl později třeba Rembrandt nebo Goya.¹⁷⁹ Pražský obraz je toho velmi dobrým příkladem a podle Neumanna patří zaslouženě k nejkrásnějším portrétům 16. století v Národní galerii.¹⁸⁰

První větší pozornost věnoval pražskému obrazu Arslan (1960a), který ho viděl jako příkladný portrét společenského postavení s řezavou niterností a vyvyšoval především mistrovsky provedené levé ucho.¹⁸¹ Obraz zachycuje bustu neznámého starého muže mírně natočeného napravo, v černém šatu s bílým límcem na jednoduchém tmavém pozadí. Veškerá pozornost je tedy soustředěna na samotný obličej, ukrývající v sobě jak fyzické tak duševní aspekty. Světlo dopadající ze shora na lysé čelo a kořen nosu dává vyniknout svraskalé kůži, stařeckým vráskám na čele a pulzující žíle na spánku. Dojem vysokého věku dotváří ještě pastozita barev a uvolněný rukopis krátkých vibrujících tahů. Propadlé hnědé oči pod těžkými víčky jsou naplno otevřeny a melancholický zarytý pohled ven z obrazu nenechává diváka klidným. Na hořkosti pohledu přidává i přísný nos a vyhublé sinalé tváře. Malé rty jsou téměř utopeny v hustých vousech, v nichž Jacopo předvedl krásné subtilní tahy štětce. Vousy se táhnou po straně tváře až k boltci uchu, kde se pojí s jemnými prošedivělými na krátko střiženými vlasy. Ucho, vynořující se ze stínu, namaloval svižnými krátkými tahy a působí tak velmi expresivně. Na dramatickosti a vážnosti obrazu přispívají znatelné silné tahy štětce, rázné stínování provedené jen pár doteky a bílá barva dávající důraz na několik detailů.

¹⁷⁸ REARICK 1980, 101.

¹⁷⁹ ARSLAN 1960a, 144.

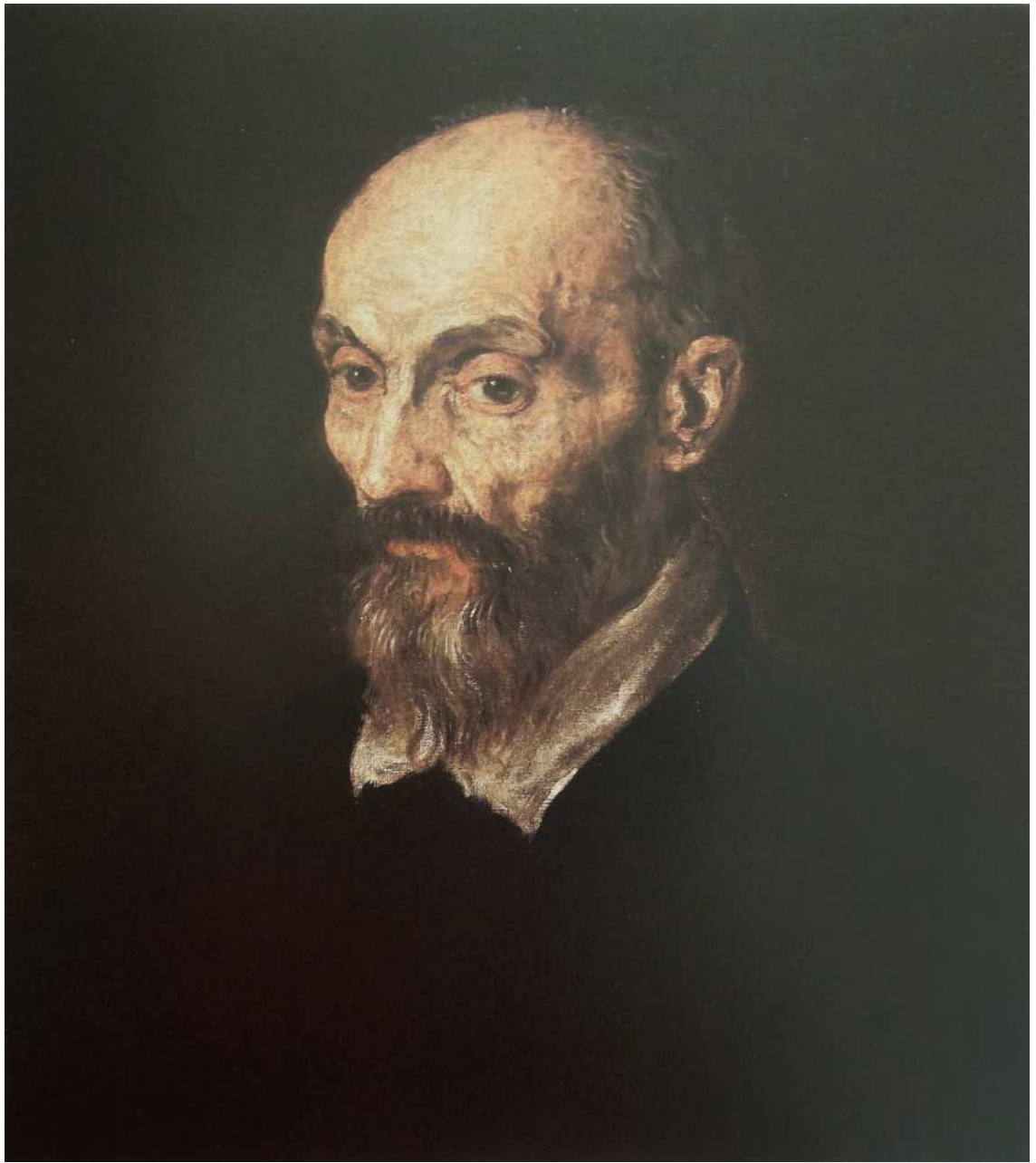
¹⁸⁰ NEUMANN 1984a, 76.

¹⁸¹ ARSLAN 1960a, 143.

Obdobný portrét k pražské verzi je *Portrét preláta*¹⁸² [21] (1576) uložený ve sbírce v Bostonu. Portrét působí o trochu více slavnostněji, ale se stejnou hloubkou niternosti jako pražský obraz. Můžeme v něm zpozorovat naběhlou žílu na spánku muže, kterou později charakterizoval i našeho portrétovaného. Další příklad podobizny starého muže se nachází v Melbourne¹⁸³ (kolem 1580) [22]. Ta zachycuje polopostavu starce, kde můžeme obdivovat překrásné zpracování stařeckých rukou. Postava je obdobně natočena doprava jako naše a podobnost můžeme najít i v dopadu světla na lysé čelo a v propadlých hlubokých očích. Další ukázky Jacopovy portrétní tvorby se nacházejí v Oslu (Nasjonalgalleriet), Isolabelle (Palzzo Borromeo), Veroně (soukromá sbírka), Paříži (Moratilla), Trentu (soukromá sbírka), Chicagu (The Art Institute of Chicago), etc.

¹⁸² Olej, plátno, 81x 62 cm, inv. č. 21.2285, Boston, Museum of Fine Arts.

¹⁸³ Olej, plátno, 93 x 73 cm, inv. č. 554/4, Melbourne, National Gallery of Victoria.



3. Léto

Jacopo Bassano (ca. 1590)

Olej, plátno, 78,5 x 108 cm

Inv. č. VO 1381 (DO 1027, O 7929)

Nesignováno

Provenience

Sbírka Arcivévody Leopolda Viléma ve Vídni, inventář ze 14. 7. 1659 (č. 330-335), uvedeno jako soubor děl „Sechs Landschafft einer Gröfsen von Öhlfarb auf Leinwath, warin die Zeithen des Jahrs [...] Von dem alten Bafsan Original“, s černým rámem a vnitřní zlatou lištou, rozměry odpovídají. Sbírka Pražského hradu, inventář 1718, 1737 (č. 40, 42, 206, 208, 219, 312, 313; 32, 175, 224, 421, 422, 423, 429, 430). Sbírka Artaria ve Vídni, kat. č. 6. Sbírka Dr. Huga Tomana. Nabízeno v aukci r. 1892, kat. č. 34, vedeno jako dílo Jacopa Bassana „Hochsommer“. Soukromá sbírka v Praze, v roce 1959 zabaveno. V roce 1992 restituováno předchozím majitelům a zapůjčeno do sbírky Národní galerie na dobu neurčitou.¹⁸⁴

Výstavy

Praha 1945; Praha 1962; Drážďany 1968

Prameny

BERGER 1883, č. 495, CV, fol. 73, č. 330-335. ZIMMERMANN 1889 (X), č. 6232, CXXXIII, CXXXV, CXXXVI, č. 40, 42, 206, 208, 219, 312, 313. Ibidem, č. 6234, CXLIII, CXLVIII, CL, CLVIII, č. 32, 175, 224, 421, 422, 423, 429, 430.

Literatura

HEBERLE 1892, 119, kat. č. 119. TOMAN 1909, 173, č. 57. MASARYKOVÁ/PAVELKA/PEŠINA 1945, kat. č. 251. ARSLAN 1960a, 364.

¹⁸⁴ Č. j. 4335/92. Praha, Archiv Národní galerie.

ŠAFAŘÍK 1962, 11-12, kat. č. 4. C. S. 1963, 24, obr. s. 23. ŠAFAŘÍK 1968, 33-35, kat. č. 4, obr. č. 4 s. nepag. BALLARIN 1968, 240-242, obr. č. 315 s. 240. SMIRNOVA 1971, 135-137, obr. s. 134. SMIRNOVA 1976, 102, 137 (pozn. 42), obr. č. 128 s. nepag. NEUMANN 1979, 10. NEUMANN 1980, 12. KRSEK 1988, 76, 83, kat. č. 93, obr. s. nepag. ALBERTON VINCO DA SESSO 1992b, 139, kat. č. 50. BALLARIN 1995b, 137-144.

Podle Šafaříka (1962, 1968) pochází obraz z habsburské sbírky z Vídně, k čemuž se přiklonil i Ballarin (1968, 1995b). Šafařík identifikoval obraz se sérií šesti obrazů z arcivévodské sbírky Leopolda Viléma Habsburského ve Vídni. Svou domněnku opíral o rozměry, které jsou shodné s naším obrazem (4 pídě a 4 prsty vysoký a 6 pídí široký, měřeno s rámem) a o vložený starozákonní příběh v pozadí, který v sobě nesou i obrazy z Vídně. Tuto sérii ztotožnil s obrazy na Pražském hradě, uvedenými v inventáři z roku 1718 a 1737. Tři z nich se dostaly v roce 1894 zpět do Vídně, kde jsou uloženy dodnes. Někdy po roce 1737 se náš obraz dostal ze sbírky Pražského hradu do prodeje. Přišel do sbírky Artria ve Vídni a následně do sbírky Dr. Huga Tomana.¹⁸⁵ Když se Toman dostal do finančních problémů, nabídl obraz do aukce konané v roce 1892 v Kolíně nad Rýnem (kat. č. 119), ovšem bez úspěchu. Obraz se někdy po roce 1909 dostal do soukromé sbírky v Praze, odkud byl zapůjčen v roce 1992 do Národní galerie.

Vraťme se ještě k Šafaříkově myšlence, že obraz pochází ze série šesti obrazů z habsburského inventáře. Šafařík navázal na tvrzení Baldasse,¹⁸⁶ podle kterého se jednalo o sérii „*Měsíců*“, kde každý obraz zastupuje dva měsíce v roce. Podle Baldasse se dochovaly pouze tři obrazy¹⁸⁷ a ty jsou vedeny ve Vídni. Tyto obrazy můžeme skutečně identifikovat s těmi uvedenými v inventáři (1659) pod čísly 330-335. Ballarin (1968, 1995b) poukázal ale na důležitý fakt, že *Theatrum Pictorium*¹⁸⁸ (1658) ilustruje tři vídeňské obrazy a doplňuje je už pouze jeden obraz „*Alegorie zimy*“, na místo tří, jak byl přesvědčen Baldass. V případě skupiny čtyř obrazů by se tedy jednalo o sérii „*Čtyř*

¹⁸⁵ ŠAFAŘÍK 1962, 11-12.

¹⁸⁶ Ludwig Baldass: Some Remarks on Francesco Bassano and His Historical Function, in: The Art Quarterly XII, London 1949, 213-214.

¹⁸⁷ březen a duben (Jaro), inv. č. 4303; květen a červen (Léto), inv. č. 4302; září a říjen (Podzim), inv. č. 4304. Do kompletní série by tedy chyběly další tři obrazy.

¹⁸⁸ Dále značeno jako *T. P.*

ročních období“ (*T. P.* obr. 157-160) vyhotovenou jako paralelu k „*Ročním dobám*“, uvedených taktéž v *T. P.* (obr. 162-165). Přestože Baldass musel o této skutečnosti z *T. P.* vědět, označil poslední obraz ze série „*Čtyř ročních období*“ (*T. P.* obr. 160, dílo je ztraceno) za kopii chybějícího obrazu ze série „*Měsíců*“ zobrazující leden a únor. Šafařík přijal Baldassovu myšlenku, pokračující v jeho stopách, označil náš obraz za další obraz ze série „*Měsíců*“ zobrazující červenec a srpen. Celou problematiku uzavřel tím, že schází ještě dva obrazy se zimními měsíci (listopad-prosinec; leden-únor). Ballarin hypotézy jak Baldasse tak Šafaříka zavrhl a nastolil nám přístupnější vysvětlení. Zatímco *T. P.* zobrazuje přímo sérii „*Čtyř ročních období*“, habsburský inventář (1659) pouze zmiňuje jakousi sérii o šesti obrazech stejných rozměrů. Podle Ballarina mohli autoři inventáře udělat chybu a k sérii čtyř obrazů přidat další dva, které námětově i rozměrově odpovídaly, což v množství těchto námětů bassanovské produkce není vůbec vyloučeno. To by podpořil i fakt, že *T. P.* zobrazuje stav arcivévodské sbírky při jejím sestavování, když se nacházela ještě v Bruselu a byla tedy mnohem menší pravděpodobnost nějaké chyby, než když se přesunula později do Vídně. Pražský obraz je námětově shodný s obr. 159¹⁸⁹ [23] z první série *T. P.* „*Čtyř ročních období*“ a s obr. 162 z druhé série *T. P.* „*Ročních dob*“ zobrazujícími „*Léto*.“ Na tomto základě můžeme potvrdit jeho námět.

Co se týká starozákonního námětu, Rut při kláskování nachází milost Bózovu (kniha Rut 2, 4-16), kterou prvně v kontextu našeho obrazu uvedl Arslan (1960a), dále Šafařík (1962, 1968), Smirnova (1976), Neumann (1979, 1980) a Krsek (1988), Ballarin (1968, 1995b) tuto domněnku zpochybnil. Ačkoliv Šafařík stavěl identifikaci obrazu právě na aspektu, že obraz nese v pozadí tento biblický námět a dával ho do souvislosti s vídeňskými obrazy, které taktéž obsahují v pozadí část biblických příběhů.¹⁹⁰ Podle Ballarina ovšem nelze jasně říci, že se skutečně jedná o Rut a Bóze. Postavy mohou ztvárňovat činnosti onoho období, kde majitel pole dává příkazy sekáčům a klečící ženě.¹⁹¹

V soupisech (1659, 1718, 1737) je obraz veden jako dílo Jacopa Bassana. Stejně jej znamenal také Toman v aukčním katalogu (1982) a v katalogu sbírky (1909). Arslan (1960a) uvedl dílo pouze jako „*copia(?) da Leandro*“. Šafařík (1962, 1968) pozměnil autorství na Francesca il Giovane, zatímco Smirnova (1971, 1976) na Jacopovu dílnu.

¹⁸⁹ Olej, plátno, 78,5 x 110,5 cm, inv. č. 4302, Vídeň, Kunsthistorische Museum, Gemäldegalerie.

¹⁹⁰ inv. č. 4303 Jaro - Adam a Eva; inv. č. 4302 Léto - Obětování Izáka; inv. č. 4304 Podzim - Mojžíš na hoře Sinaj, čtvrtý výjev z *T. P.* obr. 160 Kristus nesoucí kříž.

¹⁹¹ BALLARIN 1968, 240.

Ivo Krsek (1988) se v katalogu *Sbírky starého evropského umění* přiklonil k Šafaříkově myšlence Francesca il Giovane. Ballarin (1968, 1995b) obraz nejprve nejistě uvedl jako dílnu Jacopa Bassana (Francesco?), ale později (1991)¹⁹² navrátil jeho autorství zpět k Jacopovi. Tak je dnes dílo vedeno i v evidenci galerie. Zlatohlávek s Příbylem se shodli, že obraz dosahuje vysoké kvality a je autorskou prací. Přiklonili se k původnímu Ballarinovu názoru, že autorem je nejspíše Francesco il Giovane ve spolupráci s otcem.¹⁹³ Já se kloním k druhému Ballarinovu názoru, že se jedná o práci Jacopa. Dataci obrazu uvedl Ballarin v souvislosti s pozdní Jacopovou tvorbou začátkem 90. let.

Obrazy, se stejnou tematikou ročních období, které můžeme s naším obrazem uvést v souvislost, se nacházejí v galerii Borghese v Římě a v Pradu v Madridě. Galerie Borghese vlastní pět děl zobrazujících *Jaro* (inv. č. 3), *Podzim* (inv. č. II), *Podzim* (inv. č. 5), *Zimu* (inv. č. 29) a *Zimu* (inv. č. 9). Obrazy *Jaro* (inv. č. 3), *Podzim* (inv. č. II) a *Zimu* (inv. č. 29) identifikoval Ballarin s těmi uvedenými v *T. P.* jako druhou sérii „*Ročních dob*“ (obr. 162-165).¹⁹⁴ Obraz znázorňující *Léto* je nezvěstný, ale jeho dvě kopie z ruky Francesca se nachází ve Vídni (inv. č. 4289) a v Obrazárně Pražského hradu¹⁹⁵ [6]. Ostatní obrazy z Borghese *Podzim* (inv. č. 5) a *Zima* (inv. č. 9) pocházejí podle Ballarina ze zcela jiné série „*Ročních dob*“ než těch dvou uvedených v *T. P.*¹⁹⁶ Do této nové třetí série zařadil Ballarin i pražský obraz a čtveřici uzavřel obrazem *Jara*¹⁹⁷ [24] z Prada.¹⁹⁸ Ballarinův názor lze podpořit obdobným stylovým i koncepčním pojetím. Krajina je v těchto čtyřech dílech pojata se stejnou otevřeností a návazností na první plán, rozměrově jsou si blízká a biblická scéna v krajině je obdobně zakomponovaná do krajiny pouze v detailu. S Ballarinem nesouhlasím pouze v zařazení madridského *Jara* do jedné série s naším obrazem. V Pradu se nacházejí další dva obrazy ročních období - *Podzim* (inv. č. 3.917) a *Zima* (inv. č. 31), které mají s *Jarem* téměř shodné rozměry a jsou vyhotovené téže rukou, kdežto náš obraz jim stylisticky neodpovídá. Madridské obrazy jsou připisovány Francescovi a po stylové stránce jsou blíže vídeňským obrazům (1574–1575), které byly dlouho připisovány Francescovi, ale v poslední době došlo k přehodnocení na autorství Jacopa.¹⁹⁹ Pražské plátno můžeme postavit na jejich úroveň, dokonce bych řekla, že je v některých ohledech převyšuje. Ve

¹⁹² Ústní sdělení 3. 9. 1991, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

¹⁹³ Konzultováno 29. 1. 2014 v depozitáři Národní galerie.

¹⁹⁴ BALLARIN 1968, 241.

¹⁹⁵ BALLARIN 1988, 13 (pozn. 29).

¹⁹⁶ BALLARIN 1968, 241.

¹⁹⁷ Olej, plátno, 68 x 86 cm, inv. č. 30, Madrid, Museo del Prado.

¹⁹⁸ BALLARIN 1968, 241.

¹⁹⁹ ALBERTON VINCO DA SESSO 1992b, 139.

vídeňských obrazech jsou znatelné silné konturové linie, kdežto v pražském plátně je pozoruhodný uvolněný rukopis, kterým se vyznačují Jacopova pozdní díla. Mistrovsky vyznívají jemné subtilní dotyky štětce či zářivé světlo rozptýlené po celé krajině, které dodává dojem třpytu horkého letního dne. Pojetí otevřené liduprázdné krajiny působí přirozeněji a uvolněněji k prvnímu plánu, v kterém se odehrává nakládání obilí na vůz a příprava snídaně, zatímco ve vídeňských obrazech je krajina zaplněna stafáží, která lehce narušuje poklidnost scény.



4. Odchod Abraháma do země Kanaán

Jacopo Bassano a dílna (1576–1577)

Olej, plátno, 81,3 x 116,6 cm

Inv. č. O 14629

Nesignováno

Provenience

Soukromá sbírka č. 41 vzadu na štítku, prodáno kolem 1779. Soukromá sbírka v Praze. V roce 1981 darováno do sbírky Národní galerie.²⁰⁰

Výstavy

Liptovský Mikuláš 1984; Japonsko 1987

Literatura

KOTALÍK 1984, č. 50. KAGESATO 1987, kat. č. 25, obr. s. nepag.

Podle štítku na zadní straně obrazu „*bought of Mr. Patoun, about 1779*“ bylo dílo zakoupeno od pana Patouna. Obraz se tedy nacházel nejspíše ve Velké Británii nebo v USA. Jeho předchozí provenience a jak se tam dostal, není známa. Další záznam pochází až z 20. století, kdy se nacházel v soukromé sbírce v Praze. Způsob jakým se dostal do Čech a kdy, bohužel neznáme. Do Národní galerie byl darován ze soukromé sbírky v roce 1981.

Obraz byl podle štítku na na něm umístěném veden jako dílo Giacoma Bassana. Do Národní galerie byl darován pod autorstvím Jacopa Bassana a názvem „Kuchyně“. Jiří Kotalík (1984) uvedl dílo v katalogu *Starého evropského umění 16. – 18. století* v rámci výstavy ve slovenském Liptovském Mikuláši jako práci Jacopa Bassana s již

²⁰⁰ Př. č. 107/81, č. j. 3172/81. Praha, Archiv Národní galerie.

správným názvem „Odchod do země Kanaán“. Pod tímto autorstvím byl obraz vystaven i v Japonsku (1987). Ballarin (1991) dílo označil za tvorbu Francesca Bassana, možná ve spolupráci s otcem s dodatkem, že prototyp otce se nachází v Berlíně a pražský obraz jistě stojí za vystavení.²⁰¹ Zlatohlávek s Příbylem jsou názoru, že se jedná o dílo Francesca Bassana²⁰² a pod tímto autorstvím je obraz veden také v evidenci Národní galerie. Podle mého názoru se jedná o práci Jacopa a dílny.

Námět odchod Abraháma do země Kanaán měl vždycky své místo v bassanovské produkci, ale v 70. letech byl Jacopem znovu oživen. Vzniklo tak na patnáct verzí tohoto námětu. Za nejlepší verzi je pokládán obraz z Berlína²⁰³ [25], který Ballarin uvedl i v kontextu pražské verze, že se jedná o její předlohu. Berlínský obraz je signován Jacopem a Francescem a datován do let 1576–1577. Další trochu pozměněné verze, lišící se v detailech přírody a v postavách, se nachází v Amsterdamu²⁰⁴ [26] (1580–1599), která je připisovaná Francescovi a ve Vídni (Kunsthistorisches Museum, inv. č. 1550), připsaná spolupráci Francesca s Jacopem. Pražská verze má ale kompozičně i rozměrově nejblíže té německé, zatímco ostatní verze jsou větších rozměrů. Od toho můžeme odvíjet dataci našeho obrazu, který byl vytvořen neprodleně po německé verzi a datovat jej stejně do let 1576–1577.

Příběh o Abrahámovi na cestě do země Kanaán (Gen. 15, 1-5) bývá často zaměňován s příběhem návratu Jákoba do země Kanaán (Gen. 31, 17-18). Oba příběhy zachycují rodinu na cestě se sbalenými věcmi, bílým koněm, zvířaty pobíhajícími kolem, kde patriarchovi rodiny zvěstuje z nebe Bůh Otec. V našem případě je ale Abrahám doprovázen ještě Lotem, synem svého bratra. Potvrzení že se skutečně jedná o příběh Abraháma, nám dodává rytina Pietra Monaca z roku 1763²⁰⁵ [27], která nese nápis pravící: „PARTENZA DI ABRAMO CON LA FAMIGLIA E SOSTANZE DA ARAN, VERSO LA TERRA DI CANAAN“. Rytina ovšem neodpovídá přesně žádné známé verzi, což nám potvrzuje myšlenku, že skutečně musela existovat původní verze od Jacopa, která je dnes neznámá.²⁰⁶ Obecně přijatý názor, že rytina nejvíce odpovídá berlínskému obrazu, se zdráhám přijmout. Dle mého názoru koresponduje více právě s pražskou verzí, ať už kompozičně nebo stylisticky. Je třeba si uvědomit, že pražské

²⁰¹ Ústní sdělení 3. 9. 1991, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²⁰² Konzultováno 29. 1. 2014 v depozitáři Národní galerie.

²⁰³ Olej, plátno, 93 x 115,5 cm, inv. č. 4/60, Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

²⁰⁴ Olej, plátno, 98,5 x 125 cm, inv. č. SK-A-3377, Amsterdam, Rijksmuseum.

²⁰⁵ Rytina, 36,3 x 50,5 cm, stampa A.8.154, Benátky, Museo Biblioteca Correr.

²⁰⁶ PAN 1992, 128.

verzi byla prozatím věnována jen velmi malá pozornost badatelů a její nepublikování jí učinilo téměř neznámou a opomenutou. Nicméně při bližším zkoumání zjistíme, že postava hochá osedlávajícího osla v německé verzi chybí jak na rytině, tak na pražském obraze. Napravo na zemi jsou pouze dvě nádoby, zatímco v rytině a pražské verzi tři, kopec v pozadí je příliš skalistý, Lot má jinak natočenou hlavu, takže mu turban nepadává do obličeje. Také po stylistické stránce si je rytina s pražským obrazem blízká v prokreslenosti postav, zvířat a v jemnosti provedení. Největších rozdílů dosahuje pražský obraz s rytinou v pojetí krajiny. V té si je na druhou stranu bližší s německou verzí, kde je stejné rozvržení městské zdi, stromů a křovin. Pod těmito aspekty lze soudit, že pro pražský obraz byla předlohou jak původní Jacopova verze, podle které byla vyhotovena i rytina, tak berlínský obraz vytvořený spoluprací Jacopa s Francescem.

Jacopo při inovaci námětu zasadil příběh do krajiny šinoucí se do dále a děj ponechal pouze v prvním plánu. Karavana je vedena diagonálně zprava doleva a krajina vytvořená v perspektivní zkratce nepůsobí tak velkorysým dojmem. V porovnání s verzí z Kanady²⁰⁷ [28] (začátek 70. let), v kterém je děj z prvního plánu rozptýlen do rozlehlé krajiny, působí pojetí našeho obrazu čistěji a ponechává diváka soustředěného na biblickou událost. Dominantou obrazu je bílý kůň se Sárou ve středu obrazu, který představuje jakýsi mezník děje a pohybu. Napravo od něj je děj statický, dokončují se poslední přípravy před odjezdem, balí a nakládají se zavazadla. Upomínkou je i městská zeď Háránu, zvířata ještě postávají na místě a Sára stočená napravo k ženě s dítětem jako kdyby kočírovala veškerý pohyb. Ten se zároveň plynule rodí už z jejího gesta levé ruky a nasměrování koně. V levé části obrazu je už karavana na cestě. Abrahám s Lotem kráčí vpřed a intenzita pohybu ještě graduje zjevujícím se Bohem Otcem v nebesích, který též diagonálně zprava doleva promlouvá k Abrahámovi. Stylistický popis nám poskytl pouze štítek na zadní straně obrazu, který v překladu říká: „*Jedná se o mistrovské dílo Giacoma Bassana. Zvířata se zdají být studována podle přírody a každé je jedinečné svým uměleckým zásahem. Nebe a krajina jsou barevně vynikající jako od Tiziana. Obdivuhodný je i bohatý lesk a souznění barev.*“ Především centrální část karavany je bravurně vyhotovena. Je lákavé dotknout se lesklé srsti zvířat, v které lze rozeznat jednotlivé chlupy nebo zabořit ruku do husté ovčí vlny. Zakomponování kuchyňského náčiní povalujícího se po zemi také působí přirozeným dojmem. Měkké

²⁰⁷ Olej, plátno, 191 x 257 cm, inv. č. 38678, Ottawa, National Gallery of Canada.

a jemné rysy ženské tváře s dítětem vypovídají o zručnosti umělce i v samotné kresbě. Poklidnou atmosféru dramatizuje zatažená obloha plná mračen protržená samotným Bohem Otcem. Troufám si tvrdit, že na vyhotovení této centrální části se z velké míry podílel Jacopo, neboť blízkost s rytinou je skutečně značná, zatímco pozadí, jehož zpracování nedosahuje takové preciznosti, bylo přenecháno nejspíše dílně.



5. Podobenství o boháčovi a Lazarovi

Francesco Bassano il Giovane (po 1577)

Olej, plátno, 98,5 x 125,5 cm

Inv. č. O 2952

Nesignováno

Provenience

Do sbírky Národní galerie byl obraz zakoupen na 64. schůzi nákupní komise 30. 6. 1950.

Výstavy

Praha 1984/Olomouc 1985

Prameny

NEUMANN 1984b, 1.

Literatura

ARSLAN 1960a, 221. KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1961, nepag. SMIRNOVA 1976, 121, 142 (pozn. 51), obr. č. 153 s. nepag. DANIEL 1984, 53, kat. č. 3. BALLARIN 1988, 4. PAN 1992, 24, kat. č. 4. BALLARIN 1992, CXCI. BALLARIN 1995c, 258. FAUS 2001, 74, kat. č. 6.

Podle záznamu z evidenční karty²⁰⁸ pochází obraz z hradní sbírky. Autor se opíral o údaje z inventáře z roku 1718 (č. 72) a 1737 (č. 52), v kterých je uveden obraz s názvem „Der reiche mann und Lazarus“ a označen jako dílo Bassana. Nicméně autor

²⁰⁸ Autor záznamu neznámý.

se už nezabýval uvedenými rozměry v inventáři, podle kterých je tamější obraz „22 loktů vysoký a 16 loktů široký“. Vezmeme-li k tomu v potaz, že obrazy byly tehdy měřeny s rámem, dosahuje náš obraz mnohem větších rozměrů. Náš obraz tedy nemůžeme ztotožnit s obrazem z inventáře a jeho provenience zůstává stále nejasná. Do správy Národní galerie byl zakoupen v roce 1950.

Dílo bylo do Národní galerie pořízeno pod autorstvím Jacopa Bassana a názvem „Kuchyně“.²⁰⁹ Dnes je vedeno pod autorstvím Francesca il Giovane, ale názory se v průběhu let značně měnily. Podle Arslana (1960a) se jedná o příklad společné tvorby Jacopa a Francesca il Giovane, F. Heizmann popsál obraz jako výborné dílo Gerolama Bassana²¹⁰ a Smirnova (1976) připsala dílo Francescovi il Giovane. Ballarin pokládal nejdříve dílo taktéž za spolupráci Jacopa s Francescem il Giovane, ale později svůj názor přehodnotil ve prospěch Francesca, který podle něj obraz vytvořil dle otcova prototypu.²¹¹ Ballarin došel k závěru, že kuchyňské scény prvoplánově zpracované Jacopem, byly následně kopírovány syny a dílnou. Ke všem námětům vsazených do tohoto žánrového prostředí - návrat marnotratného syna, večeře v Emauzích, vidění sv. Jáchyma, Kristus v domě Marty a Marie a boháč a Lazar se mu podařilo dohledat Jacopův prototyp. K pražskému obrazu našel původní prototyp až jako poslední v roce 1999, když se objevil na trhu s uměním v Londýně.²¹² V aukci konané 17. prosince 1999 ho nabízela Aukční síň Christie`s (kat. č. 43) a obraz byl vydražen do soukromé sbírky v Anglii. Ballarin obraz datoval rokem 1576, poukazuje na skutečnost, že ačkoliv v tomto období spolupracoval často se synem Francescem, v díle je jasně rozeznatelná jeho ruka především ve volném nanášení barev v hrubých obrysech nebo v temperamentním zobrazení psů.²¹³ Pražský obraz je proti tomu slabší povahy, na levé straně je asi 20 cm odříznuto a jeho vyhotovení proběhlo podle Ballarina chvíli po otcově verzi, tj. po roce 1577.²¹⁴ Je třeba zmínit ještě jeden obraz stejného námětu chovaný v liberecké galerii. Kompozice je mírně odlišná pouze v obměně postav ve střední části. Žena s hmoždířem na libereckém plátně chybí a místo ní je prostor zaplněn dvěma muži. Také klečící chlapec v popředí s košíkem je nahrazen stoličkou, na níž

²⁰⁹ Protokol 64. schůze nákupní komise, př. č. 861. Praha, Archiv Národní galerie.

²¹⁰ Ústní sdělení v roce 1965, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²¹¹ Ústní sdělení v roce 1963 a 3. 9. 1991, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²¹² BALLARIN 1992, CXCI (pozn. 21).

²¹³ Ibidem CXCI.

²¹⁴ Ústní sdělení 3. 9. 1991, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

sedí kočka. Podle Ballarina se jedná o volnou repliku pražského plátna²¹⁵ a Neumann jej považoval za další autorskou práci Francesca il Giovane.²¹⁶

K obrazu existuje rytina²¹⁷ [29] z ruky Jana Sadelera vyhotovená v roce 1598. Rytina tvořila součást souboru tzv. „kuchyňských scén od Sadelerů“. Soubor doplňovala další rytina Jana Sadelera ilustrující *Krista v domě Marty a Marie*²¹⁸ [30] a *Večeře v Emauzích*²¹⁹ [31] od Raphaela Sadelera.²²⁰ Na spodním okraji rytiny se nachází nápis „PRO ILLUSTR ET GENEROSO DOMINO, D. IOANNI ALBERTO LIB^{ro}.BARⁿⁱ. A` SPRINZESTAI ET NEUHAUS; S^{ae}. C^{ae}. M^{ti}. / et Sereniss. Ferdinando Archiduci Austriae et c. à Consilijs, pinxit Jacobus de Ponte Bassan: et Sereniss. Bavarie Ducis. Chalcograph: Joan Sadeler scaps et d.d.“ Z nápisu se dozvídáme, že byla vyhotovena pro barona Giovanniho Alberta di Sprinzestein a arcivévodu Ferdinanda II. Habsburského. Ačkoliv je v nápisu uvedeno, že rytina byla vytvořena podle obrazu od Jacopa Bassana, čímž by se nabízel obraz objevený Ballarinem v Londýně, Ballarin tuto domněnku vyvrací na základě odlišností v detailech mezi obrazem a rytinou a zastává názor, že rytina byla vyhotovena až podle další verze londýnského obrazu.²²¹ S tímto tvrzením můžeme souhlasit, ale je třeba upozornit, že rytina nebyla vyhotovena ani podle pražské verze, neboť i zde jsou znatelné stylové nuance.

Tématu Boháče a Lazara se Jacopo prvně věnoval v 50. letech, kdy pojal námět racionálně a snažil se o zobrazení základních prvků a charakteru děje. Takovým příkladem je obraz z Clevelandu [2] (1554). Teprve o dvacetiletí později zasadil námět do kuchyňského prostředí, kde kladl důraz na různorodost společnosti a situací v kontextu evangelijního příběhu, který ponechal upozaděn před žánrovou scénou.²²²

Obraz zachycuje v prvním plánu začátek evangelijního příběhu (LK 16, 19-31), v kterém se praví: „*Byl pak člověk jeden bohatý a oblécel se v šarlat a v kment, a hodoval na každý den stkvostně. A byl jeden žebrák, jménem Lazar, kterýž ležel u vrat jeho vředovitý, žádaje nasycen býti těmi drobtý, kteříž padali z stolu bohatce. Ale i psi přicházejíce, lízali vředy jeho.*“ Postavy boháče a Lazara jsou z pohledu diváka ale až

²¹⁵ Ústní sdělení v prosinci 1963, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²¹⁶ NEUMANN 1984b, 1.

²¹⁷ Rytina, 23,8 x 30 cm, inv. č. Inc. Bass. 542, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio.

²¹⁸ Rytina, 22,5 x 29,2 cm, inv. č. Inc. Bass. 541, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio.

²¹⁹ Rytina, 24 x 30,3 cm, inv. č. Inc. Bass. 552, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio.

²²⁰ HOLLSTEIN 1980, 113.

²²¹ BALLARIN 1992, CXCI.

²²² FALOMIR FAUS 2001, 74.

sekundární a první pohled padne na střed obrazu, kde se odehrává živá kuchyňská scéna. Ta nás pomalu vtahuje do centra dění, do kuchyně, kde se připravuje jídlo, rozdělává oheň, nosí voda, hraje si dítě, po zemi se povalují kuchyňské předměty a jídlo. Celý prostor je uzavřen v monumentální renesanční architektuře s otevřeným průhledem do druhého plánu. Teprve poté se náš zrak nasměřuje k sedící postavě v pravém dolním rohu, která představuje Lazara. Toho můžeme identifikovat podle dvou psů, kteří mu olizují vředovitou kůži na nohách. Při pravé straně v nenápadné skupince hudebníků se nachází boháč sedící za stolem a hodující. Evangelijní příběh pokračuje v druhém plánu obrazu podle slov: *„I stalo se, že ten žebrák umřel a nesen jest od andělů do lůna Abraháмова. Umřel pak i bohatec a pohřben jest. Potom v pekle pozdvih očí svých, v mukách jsa [...] i zvolal bohatec, řekl: Otče Abrahame, smiluj se nade mnou...“* Na zemi je boháč uvězněný v plamenech, zatímco na nebi sedí na oblaku Lazar s Abrahamem. Bohužel ti jsou po působení zubu času téměř nerozpoznatelní. Ačkoliv celá kompozice těmito jednotlivými scénami nepůsobí příliš systematicky jako tomu je např. v obraze z Clevelandu, dává divákovi dojem ucelenosti a nepostradatelnosti jediného prvku.



6. Večeře v Emauzích

Leandro Bassano (80. léta)

Olej, plátno, 97,5 x 134,5 cm

Inv. č. O 15566

Značeno na zadní straně svislé střední lišty přepis starého nápisu: LIONARDO B

Provenience

Soukromá sbírka Řevnice u Prahy, před rokem 1984. Do Národní galerie zakoupeno nákupní komisí dne 25. 10. 1984.²²³

Výstavy

Trieste 1996 – 1997; Praha 1997/Brno 1998

Prameny

NEUMANN 1984b, 1-2.

Literatura

DANIEL 1996a, 74, kat. č. 3, obr. s. 75. DANIEL 1996b, 82, kat. č. 3, obr. s. 83.

Obraz byl do správy Národní galerie zakoupen v roce 1984 ze soukromé sbírky z Řevnic u Prahy pod názvem „Hostina v domě Leviho“ a autorstvím Leandra Bassana. Neumann (1984b) ve své zprávě k zakoupení obrazu ponechal autorství Leandroví. Název na „Večeři v Emauzích“ změnil Daniel v roce 1986.²²⁴ M. Lucco byl názoru, že se jedná o Leandrovu kopii podle verze z Radnor Castle ve Skotsku²²⁵. Daniel (1996a, 1996b) obraz prezentoval v katalogu *Benátčané* taktéž jako dílo Leandra. Stejného názoru jsou i Zlatohlávek s Příbylem.²²⁶ Jediné zpochybnění nabízí štítek na rámu, který

²²³ Př. č. 31/85; č. j. 5462/84. Praha, Archiv Národní galerie.

²²⁴ Ústní sdělení 20. 5. 1986, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²²⁵ Ústní sdělení 10. 2. 1987, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²²⁶ Konzultováno 29. 1. 2014, Praha, depozitář Národní galerie.

nese nápis Giacomo Bassano. Ten byl nejspíše vytvořen v některé předchozí neznámé provenienci a nemusíme mu přikládat nijak velkou váhu.

Původní označení námětu jako večeře v domě Leviho (Lk 5, 29-32) Daniel správně přehodnotil a pozměnil na večeři v Emauzích (Lk 24, 28-31). Večeři v domě Leviho prvně vyobrazil Veronese v roce 1573 (Benátky, Galleria dell'Accademia). Inspirovaný biblickými slovy „*I učinil jemu hody veliké Lévi v domě svém, a byl zástup veliký publikánů a jiných, kteří s ním stolili.*“ zaplnil kompozici mnoha různorodými figurami. Jacopo s Francescem první verzi *Večeře v Emauzích* ze Skotska²²⁷ [32] vytvořili v letech 1576–1577, takže Veronesův obraz dozajista znali. Nicméně se vydali vlastní cestou a inovovali již zaběhlý námět večeře v Emauzích. Kristus stoluje v levé části na vyvýšené terase pouze s Lukášem a Kleofášem a v pravé části se odehrává kuchyňská scéna. Kompozice si získala velký ohlas prostřednictvím pozdější rytiny od Rafaela Sadelera [31] (1593) vytvořené podle Jacopova ztraceného prototypu.

Verze ze Skotska se od původního Jacopova prototypu, jehož podobu známe ze Sadelerovy rytiny, liší v několika detailech. Pozměněná je postava obsluhujícího hochy a to jak póza tak ošacení včetně klobouku na hlavě. Kristus je za stolem odlišně natočen. V Sadelerově rytině je terasa, kde se biblická večeře odehrává více vyvýšená. Pes v prvním plánu klidně leží, kdežto ve skotské verzi je v pohybu a v rytině se na zemi povaluje více domácích předmětů, od kterých skotská verze už upustila. Fakt, že skotský obraz podepsaný Jacopem a Francescem je takto odlišný, nemusí nutně znamenat, že za kompozičními změnami stál Francesco. Naopak bylo prokázáno, že novou kompozici rozvrhl opět Jacopo a Francesco vypracoval v podstatě celek. Jacopo se poté výrazně podílel na krajině a na všech figurách kromě sedícího hostitele uprostřed, jenž je zcela v podání Francesca.²²⁸ V této souvislosti je třeba zmínit obraz stejného námětu z Obrazárny Pražského hradu [16]. Plátno je signováno Francescem a datován do let 1590–1595.²²⁹ Kompozičně odpovídá do detailů původní Jacopově verzi známé z rytiny a Francesco se pravdě podobně snažil vytvořit repliku podle otcova prototypu.

Při porovnání pražského obrazu s rytinou a skotskou verzí nám vyplývá, že obraz nese prvky obou děl. S rytinou je shodná stolová scéna, Kristus hledí vpřed a stejný je i obsluhující hoch. Ze skotské verze je převzata snížená terasa, pes v pohybu

²²⁷ Olej, plátno, 95 x 124 cm, Skotsko, soukromá sbírka Radnor Castle.

²²⁸ DANIEL 1996a, 74.

²²⁹ FUČÍKOVÁ 1994, 68.

a menší počet povalujících se nádobí na zemi. Kompozice působí ovšem poněkud jednodušším dojmem. Příčinou toho je monumentalizace jednotlivých předmětů a figur, čímž došlo ke stísnění vnitřního prostoru a ztlumení působivosti jednotlivých prvků. Divák se v tomto případě stává pouze vnějším pozorovatelem namalované scény, zatímco skotský obraz ho svojí přiměřenou distancí vtahuje do děje a aktivuje jeho diváckou funkci. Podle Rearicka předcházela pražskému plátnu verze ze soukromé sbírky v Mnichově.²³⁰ Ačkoliv je signovaná pouze Jacopem, tak se Rearick domnívá, že vykazuje jasné stopy po Leandrově ruce a jeho podpis chybí z důvodu nízkého věku, který mu ještě nedovoloval připojit svůj podpis vedle otce.²³¹ Jacopo na obraze spolupracoval s Leandrem pravděpodobně až po odchodu Francesca do Benátek (1578) a pražský obraz můžeme zařadit do následujícího období 80. let, kdy Leandro začal tvořit vlastní díla a než se odstěhoval do Benátek (1588). Za zmínku stojí i další verze tohoto námětu připisovaná Leandrovi s trochu odlišnou kompozicí nacházející se na hradě Bouzov²³² [33]. Neumann v souvislosti s naším obrazem uvedl ještě obraz z Liberce [8],²³³ kde je stejná základní sestava, ale pojetí a oblečení figur, věcné vybavení a četné detaily jsou odlišné. Úroveň libereckého plátna je znatelně nižší. Vykazuje kreslířské nedostatky, prostorový i perspektivní nesoulad a jeví se až jako pozdější kopie podle bassanovského prototypu.²³⁴

Po stylové stránce se pražské plátno liší svojí povšečností od živějšího a diferencovanějšího přednesu Francesca. Je jasně rozeznatelné i od Jacopovy ruky, nenese v sobě tolik rafinovanosti ani jemnosti provedení. Zároveň tíhl Jacopův rukopis v pozdním období spíše k rozpouštění forem, zatímco zde Leandro formy uzavírá. Můžeme tak krásně pozorovat pro Leandra charakteristické pečlivě vymodelované figury včetně oděvů. Prokreslení figur, především v obličejových částech je trochu odbyto a spolu s gradací formy ztrácí dílo na křehkosti. Obraz byl restaurován v roce 1983 Hanou Kohlovou.²³⁵

²³⁰ Olej, plátno, 77 x 115 cm, Mnichov, soukromá sbírka. Do soukromé sbírky byl zakoupen z uměleckého obchodu v New Yorku.

²³¹ REARICK 1992b, CLV.

²³² Olej, plátno, 108 x 148, inv. č. 1045, BZ 660, Hrad Bouzov.

²³³ Olej, plátno, inv. č. O 1490, Liberec, Oblastní galerie.

²³⁴ NEUMANN 1984b, 1.

²³⁵ Restaurátorská zpráva je v držení restaurátorky a bohužel se ji autorce nepodařilo získat.



Dílečná tvorba

7. Bičování Krista

(ca. 1590)

Olej na plátně, 122,5 x 95 cm

Inv. č. O 2619

Nesignováno

Provenience

Soukromá sbírka v Praze. Do majetku Národní galerie zakoupeno na 39. schůzi nákupní komise 6. 9. 1945.²³⁶

Literatura

MAŠÍN/PEŠINA 1949, 4, č. 17. MAŠÍN/PEŠINA 1955², 4, č. 17. MAŠÍN/PEŠINA 1960³, 4, č. 16. ARSLAN 1960a, 364. PUPPI 1962, 154, obr. č. 5 s. 151. KOTRBOVÁ/PREISS/PUJMANOVÁ/ŠÍP 1971, 34, kat. č. 176. SMIRNOVA 1976, 113, 187. NEUMANN 1979, 10. NEUMANN 1980, 12. KRSEK 1988, 76, 84, č. 95, obr. s. nepag.

Dílo Bičování Krista pochází ze soukromé sbírky z Prahy a předešlá provenience není známá. Do správy Národní galerie bylo zakoupeno v roce 1945.

Dílo bylo zakoupeno pouze pod označením Bassano, ale ředitel Národní galerie Vladimír Novotný se v protokolové zprávě vyjádřil, že by se mohlo jednat o práci Leandra Bassana. Prvně publikováno bylo v souborném katalogu *Sbírky starého umění* (1949)²³⁷ a prezentováno jako dílo Jacopa Bassana. Pod stejným autorstvím bylo uvedeno i v dalších souborných katalozích (1955, 1960, 1971, 1988).²³⁸ S názorem se dále ztotožnil Puppi (1962) a Smirnova (1976). Zpochybnění nastolil Ballarin v roce

²³⁶ Protokol 39. schůze nákupní komise, č. j. 1610. Praha, Archiv Národní galerie.

²³⁷ MAŠÍN/PEŠINA 1949.

²³⁸ MAŠÍN/PEŠINA 1955², MAŠÍN/PEŠINA 1960³, KOTRBOVÁ/PREISS/PUJMANOVÁ/ŠÍP 1971, KRSEK 1988.

1991, který dílo označil za práci Leandra²³⁹ a pod tímto autorstvím je i dnes evidováno. Zlatohlávek s Příbylem jsou názoru, že se jedná spíše o dílenskou práci, snad tedy z Leadrovy dílny, nebo se ještě nabízí možnost, že pro jistou expresivitu vlámského ražení, mohl obraz vyhotovit nějaký severan usazený v Benátkách na přelomu století.²⁴⁰

Námět bičování Krista tvoří součást pašijové tematiky, která neodmyslitelně zaujímala své místo ve velké škále námětových vyobrazení v Bassanovské dílně. Z cyklu Kristova umučení se v českých sbírkách nachází ještě jeden obraz s námětem *Ecce Homo*,²⁴¹ připisovaný Francescovi il Giovane. Obraz *Ecce homo* zařadil Zdeněk Kazlepka do série devíti obrazů na pašijové téma vyhotovených pro kostel Sant Antonio Abate v Brescii.²⁴² Pro obraz *Bičování Krista*²⁴³ z této série uložený v Miláně, byl určen jako přípravný návrh obraz se stejnou kompozicí z Frederikssundu [9]. Tento dánský obraz lze dobře porovnat s naším obrazem, který bychom uvolněným rukopisem, rychlými tahy a poměrně malých rozměrů taktéž mohli přijmout jako přípravný návrh. Ostatně už Arslan se o něm prvně vyjádřil ve smyslu „*bozzettone bassanESCO*“.²⁴⁴ Kompoziční analogie pražského obrazu v sobě nese *Bičování Krista* z Hartfordu²⁴⁵ [34] (kolem 1590). Dílo je podepsáno Leandrem a nabízí se myšlenka, že pražská verze by mohla být přípravným návrhem pro hartfordský obraz. Pak by se potvrdil i názor Ballarina, že náš obraz pochází taktéž z Leandrovy ruky. Rozměry našeho obrazu jsou sice menší, ale je evidentní, že byl po všech čtyřech stranách oříznut. Pokud bychom ale vzali v potaz fakt, že obraz byl původně větších rozměrů, nemuselo by se jednat o přípravné „*bozzetto*“, nýbrž o dílenskou kopii, vyhotovenou podle původní hartfordské verze. To by podpořila i stylová komparace obou obrazů, která vyvolává pocit, že se nejedná o stejnou ruku. Tato možnost, ke které se kloní Zlatohlávek a Příbyl, se i mně zdá přijatelnější a z toho důvodu jsem pozměnila autorství na Leadrovu dílnu.

Při popisu kompozice musíme spoléhat, že autor obrazu ponechal oříznuté části shodné s hartfordskou verzí a můžeme si ji lépe domyslet. Samotné bičování je umístěno ve středu kompozice a veškerá pozornost diváka je směřována na tento čin. Obraz je rozdělen do tří prostorových plánů. V popředí, které je divákovi nejbližší, se

²³⁹ Ústní sdělení 3. 9. 1991, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²⁴⁰ Konzultováno 29. 1. 2014 v depozitáři Národní galerie.

²⁴¹ Olej, plátno, 264 x 125 cm, inv. č. BR371, Bruntál, Museum v Bruntále.

²⁴² KAZLEPKA 2011, 48.

²⁴³ Olej, plátno, 228 x 129 cm, Miláno, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica.

²⁴⁴ ARSLAN 1960a, 364. V překladu *Bassanovská skica*.

²⁴⁵ Olej, plátno, 166 x 101 cm, inv. č. 40. 25, Hartford, The WadsworthAtheneum.

setkáváme se dvěma mužskými postavami. Jedna svazuje pruty k bičování a druhý muž po pravé straně je v hlubokém předklonu do středu obrazu držíce provazy spoutávajícího Krista, čímž naše oko navádí přímo k centru dění. Druhý plán je vyvýšen kamenným stupněm dodávající pocit pódia, na kterém stojí u sloupu svázaný Kristus. Po stranách jsou tři muži, kteří nemilosrdně Krista bičují a zcela napravo chlapec s pochodní světla, jež celou mučednickou scénu osvětluje. Za sloupem se otevírá třetí plán skrze schody ubíhajícími diagonálně do výšky. Na nich trůní Pilát a celé „představení“ pozoruje. Stylově je obraz v detailech velmi skicovitý až mechanický, což je dobře viditelné na Kristově roušce. Znatelná je i jistá disproporčnost mučitele v pravém dolním rohu.

V roce 1947 byl obraz podroben restaurátorskému průzkumu a následnému ošetření. Obraz byl původně nakaširován na tenkém plátně, které bylo v jedné třetině vertikálně sešito, na několika místech proraženo a na levé straně o tři centimetry rozšířeno. Na první pohled bylo znatelné, že obraz prošel několika přemalbami. V rámci restaurace byl obraz nakaširován na nové plátno, napnut na nový rám a došlo k odstranění lokálních retuší.²⁴⁶

²⁴⁶ Restaurátorský protokol, Praha, restaurátorském oddělení Národní galerie v Anežském klášteře.



8. Zuzana a starci

(kolem 1700)

Olej, plátno, 87 x 115 cm

Inv. č. DO 4223 (Z 550)

Nesignováno

Provenience

Nostická sbírka, zaznamenán v inventáři z roku 1819. V soupisu nostické hraběcí obrazárny v Praze z roku 1864 a 1870, č. 24, veden jako „Susana und die beiden Alten in einem Garten“. V soupisu obrazárny z roku 1905, č. 15 jsou uvedeny i rozměry odpovídající dnešnímu stavu - 0,87 x 1,15 m. Posledním nostickým majitelem byl Ervín Nostitz-Rieneck. Městský národní výbor Praha 1945.

Prameny

VERZEICHNIS 1864, 6, č. 24. VERZEICHNIS 1870, 6, č. 24. BERGNER 1905, 4, č. 15.

Literatura

ARSLAN 1960a, 290.

Obraz byl veden v nostickém inventáři z roku 1819 a následně v soupisu obrazárny (1964, 1970, 1901) jako dílo Jacopa Bassana s odpovídajícími rozměry dnešnímu stavu. Z té doby pochází pravděpodobně i štítek na přední straně rámu s označením „Giacomo da Ponte gen. Bassano *1510 †1592“²⁴⁷ a je jasným důkazem, že si ho Nosticové považovali. Arslan (1960a) ho uvedl jako dílo kolem Gerolamovy tvorby. Podle M. Lucca a L. Belosiho se jedná o práci Francesca il Giovane.²⁴⁸ Ballarin

²⁴⁷ V překladu *Jacopo da Ponte zvaný Bassano *1510 †1592*.

²⁴⁸ Ústní sdělení 10. 2. 1987, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

jej určil jako dílenskou práci podle Jacopa nebo podle Giambattisty.²⁴⁹ Podle toho je dnes i veden v Národní galerii jako Jacopo Bassano – dílna. Přibyl se Zlatohlávkem se shodli na prvcích vlámské a benátské malby a mohl by tím pádem pocházet i od zaalpského umělce tvořícího v Benátkách v 17. století. Tuto domněnku bych nepodpořila, jelikož při porovnání s jinými díly stejného námětu vykazuje blízké analogie. Zavádějící může být styl vyhotovení, který je ale čistě záměrný a charakteristický pro Jacopovu pozdní tvorbu. Obraz jsem připsala Leandrově okruhu, jelikož při komparaci s jeho tvorbou nacházíme v pražském plátně jistou příbuznost. Silné plátno je již prořídle a dublované a pravděpodobně je ještě původní.

Tomuto znázornění apokryfního příběhu z knihy *Přídavky k Danielovi* (13, 2-5. 7-9. 15-17. 19-27) se Jacopo začal věnovat ve své poslední umělecké fázi v polovině 80. let, kdy svojí tvorbu zasvěcoval pašijovým tématům, v nichž se projevuje stejně fantaskní a snová atmosféra jako je např. v *Bičování Krista* z Frederikssundu [9]. Námětu Zuzana a starci se věnoval ale už v polovině 50. let, kdy vytvořil obraz chovaný v Kanadě²⁵⁰ [35]. Už v něm jsou cítit vlámské odkazy, které lze v této době vysledovat i v jiných Jacopových dílech jako jsou např. *Dva psi*²⁵¹ z Uffizi.²⁵² Tím pádem domněnku, že by pražské plátno moho být vytvořeno vlámským umělcem tvořícím v Benátkách, sice nelze vyvrátit, ale nemusí být ani určující. Ačkoliv je obraz kompozičně odlišně sestaven, hlavní myšlenku tří postav v prvním plánu a v druhém plánu pohled do zahrady s vilou zachoval i v nejbližší verzi pro náš obraz z Nimes [10], kterou vytvořil o třicet let později. V kanadském obraze je veškerý pohled diváka sveden na střed obrazu. V prvním plánu uprostřed na podstavci sedí zprava Zuzana, ke které se zleva sklání dva starci a společně vytváří pyramidální kompozici. Ta je dublována v druhém plánu, v němž se zdi zahrady diagonálně sbíhají do jednoho bodu na středu, kterému vévodí paladiánská vila. Obraz z Nimes je proti tomu sestaven na opačném základě. V prvním plánu se rozbíhají ze středu dvě diagonály k bočním stranám, kde při levé sedí Zuzana a zprava se k ní blíží dva starci. V druhém plánu zahrada ubíhá jen velmi zlehka do otevřené krajiny a určující prvky jako vila a stromy jsou ponechány při krajích, aby nenarušovaly harmonii scény. Promyšleným distancem figur v prvním plánu Jacopo efektivně vybudoval napětí v obraze, které v kombinaci s tlumeným světlem rozptylujícím se po krajině, architektuře, rostlinách i figurách

²⁴⁹ Ústní sdělení 3. 9. 1991 zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²⁵⁰ Olej, plátno, 89 x 114,8 cm, inv. č. 14706, Ottawa, National Gallery of Canada.

²⁵¹ Olej, plátno, 85 x 126 cm, inv. č. 1890, č. 965, Florencie, Galleria degli Uffizi.

²⁵² ROMANI 1992a, 80.

dotváří velmi intimní a fantaskní atmosféru. Můžeme uvést výrok Adolfa Venturiho, který obraz popsal jako „*nejvíce troufalé a planoucí překvapení v celém Jacopově životě*.“²⁵³ Pražské plátno je s malými obměnami kompozičně podobně řešeno jako obraz z Nimes. Pózy figur jsou pojaty odlišně a zahrada je řešena dekorativně a uspořádaně. Takovýto koncept krajiny nabízejí i mnohé další repliky námětu jako je např. verze v Bergamu²⁵⁴ připisovaná Leandrovi. Figurálně je náš obraz velmi blízký verzi z Ermitáže²⁵⁵ [36] (1595), s kterou vykazuje shodu jednak v pózách a gestech figur, ale především v prokreslení a formování obličejů a výrazů. Petrohradský obraz (1595) je připisován Leandrovi a kompozičně je doplněn ještě při pravé i levé straně o další prvky a děj, které v našem obraze nenajdeme. Autorem mohl být tedy někdo z Leandrových dílny, čemuž by i odpovídala podobná dekorativnost v obou dílech.

²⁵³ VENTURI 1929, 1202.

²⁵⁴ Olej, plátno, 51 x 69 cm, inv. č. 418 (808), Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara.

²⁵⁵ Olej, plátno, 80 x 213 cm, Petrohrad, Ermitáž.



9. Klanění pastýřů

(kolem 1700)

Olej, plátno, 94,5 x 76 cm

Inv. č. DO 4215 (Z 542)

Nesignováno

Provenience

Uveden v inventáři z roku 1819. V soupisu nostické hraběcí obrazárny v Praze z roku 1870, č. 23, veden jako dílo Francesca il Giovane „Die Anbetung der Hirten. Skizze“. V soupisu obrazárny z roku 1905, č. 14 jsou uvedeny i rozměry odpovídající dnešnímu stavu 0,945 x 0,76 m. Posledním nostickým majitelem byl Ervín Nostitz-Rieneck. Sbírka E. Nostitz-Rieneck v Praze 21. 6. 1945. Národní galerie v Praze.

Výstavy

Praha 1945

Prameny

VERZEICHNIS 1864, 6, č. 23. VERZEICHNIS 1870, 6, č. 23. BERGNER 1905, 4, č. 14.

Literatura

MASARYKOVÁ/PAVELKA/PEŠINA 1945, kat. č. 249. MAŠÍN/PEŠINA 1949, 4, č. 16. MAŠÍN/PEŠINA 1955², 4, č. 16. ARSLAN 1960a, 364.

Obraz pochází z nostické sbírky (1819, 1864, 1870, 1905), kde byl veden jako dílo Francesca il Giovane s dodatkem „skizze“²⁵⁶ (1864, 1870). Do správy Národní galerie byl převeden v roce 1945 a téhož roku byl vystaven v rámci výstavy vybraných

²⁵⁶ V překladu *skica*.

děl 14. – 20. století, kde mu bylo ponecháno autorství Francesca il Giovane. Stejně je uváděno i v souborných katalozích galerie (1949, 1955).²⁵⁷ Zpochybnění atribuce podnítl Arslan (1960a), který dílo označil za „*copia del sec. XVIII. (?)*“.²⁵⁸ Tohoto názoru byl také prof. Valcanover²⁵⁹. Na tomto základě pozměnil Šafařík autorství díla i v evidenci Národní galerie na Francesca il Giovane – kopie z 18. století. Podle Zlatohlávka se spíše jedná o dílenskou práci, s čímž se ztotožňuji. Dnes je obraz trvale vystaven na Ministerstvu kultury v Praze.

Kompozice je nejpravděpodobněji obměnou té vytvořené Jacopem pro kostel San Giorgio Maggiore v Benátkách [11] (1592). Figury jsou seskupené v prvním plánu, který zcela zaplňují. Pozadí je zcela ponořeno do tmy a pouze z levého horního proudí do scény několik paprsků světla. Takovéto zjednodušení původní Jacopovy verze, kde je scéna sestavena ze tří kompozičních plánů vyvolává několik možností jejího vyhotovení. Je možné, že existovala takto kompozičně řešená verze vytvořená pravděpodobně přímo některým ze členů rodiny - snad Francescem, který byl dostatečně inovativní a náš autor vytvořil podle této verze repliku. Nebo byl náš autor natolik tvůrčí, že sestavil kompozici sám. Existovalo již mnoho verzí a replik, z kterých mohl čerpat a přejímat postavy i zvířata. Tato varianta se mi zdá pravděpodobnější a vypovídala by o nadanosti umělce. Tuto myšlenku podporuje jednak skicovitě pojednání obrazu, které odpovídá spíše zkoušení nových variací než tvorbě repliky podle konkrétního díla. Dále figura muže s atypickým červeným čepcem při pravé straně obrazu, kterého známe z „kuchyňských scén,“ kde je v roli obsluhujícího, ale ve verzích námětu klanění pastýřů se neobjevuje. To by opět potvrdilo snahu vytvoření vlastní kompozice inspirované různými náměty. V neposlední řadě to je již zmíněné zaměření se pouze na biblickou událost, v které předvedl své umělecké schopnosti, zatímco pozadí pojal již sekundárně pouze v tmavých odstínech bez jakýchkoliv detailů.

O šikovnosti umělce svědčí i stylové provedení. Figury nepůsobí loutkovitě jako tomu je v další verzi *Klanění pastýřů* (kat. č. 14) z Národní galerie, nýbrž živě a přirozeně jsou zapojeny do děje. Poměrně dobře propracované na skicovitost provedení jsou obličejové části figur, které jsou měkce vymodelované s určitým výrazem ve tváři. Rovněž modelace postav je dobrá bez větších disproporcí. Jemné působení je narušeno jen v některých detailech krátkými tlustými tahy štětce jako na

²⁵⁷ MAŠÍN/PEŠINA 1949, MAŠÍN/PEŠINA 1955².

²⁵⁸ V překladu *kopie z 18. století (?)*.

²⁵⁹ Ústní sdělení, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Národní galerie, Šternberský palác.

kabátci hochá s červeným čepcem, nebo na rukávu vedle přihlížejícího pastýře. Poněkud tvrdším dojmem působí vůl s oslem, kde tahy štětce kopírují linii těla. Lépe jsou na tom kozlové, kteří jen částečně nakukují do scény při pravé straně.



Pozdější kopie

10. Odchod Abraháma do země Kanaán

(17. století)

Olej, plátno, 95 x 148 cm

Inv. č. O 9595 (DO 5189, Z 2942)

Nesignováno

Provenience

Fond národní obnovy 3. 6. 1948. Převezeno státní památkovou správou v likvidaci ze zámku Jílové u Podmokel do správy Národní galerie 14. 7. 1962.²⁶⁰

Prameny a literatura: doposud nepublikováno

Obraz byl zkonfiskován v roce 1948 a později v roce 1963 byl převeden do správy Národní galerie. Původně byl veden jako dílo Francesca il Giovane. Poté Šafařík upravil autorství na kopii podle Francesca il Giovane.²⁶¹ Zlatohlávek s Přibylem jsou též názoru, že se jedná o pozdější kopii ze 17.–18. století. Přiklonila bych se spíše ke kopii ze 17. století, neboť provedení není vysoké kvality, malba je na hrubém plátně a stále jsou zde poměrně blízké analogie k bassanovské produkci tohoto námětu. Dříve obraz nebyl námětově upřesněn a byl značen pouze jako „*Biblický výjev*“, dnes už je správně prezentován jako „*Cesta do země Kanaán*“.

Podle prototypu *Abrahámovy cesty* nacházejícího se v Berlíně [25] (1576–1577) vytvořil Francesco il Giovane verzi z Amsterdamu [26] a s otcem spolupracoval na verzi ve Vídni. Je třeba zmínit ale i pražský obraz tohoto námětu (kat. č. 4), který jsme připsali Jacopovi a dílně a můžeme tak tyto dvě pražská plátna stejného námětu a kompozice porovnat. Kompozičně má pražský obraz blízko ke všem dílům, ale dle mého názoru odpovídá po stylové stránce nejvíce Francescově verzi z Amsterdamu. To můžeme vysledovat jasně v postavení bílého koně uprostřed. V první pražské verzi (kat. č. 4) je kůň více natočen diagonálně v jedné linii s karavanou. V řešeném případě je

²⁶⁰ Př. č. 121/63.; č. j. 3883/62. Praha, Archiv Národní galerie.

²⁶¹ Zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Národní galerie, Šternberský palác.

zobrazen téměř z přímého bočního pohledu a lehce tak vybočuje z linie karavany. Tento dojem ještě umocňuje plošnost koňovy hlavy a krku, která je lehce znatelná právě i v amsterdamské verzi. Další analogii k amsterdamskému plátnu nalezneme v ženě s dítětem stojící vedle koně. Postavy vykazují ostřejší rysy v obličejí a znatelnou obrysovou linii, kdežto v první pražské verzi jsou obličejové rysy jemnější bez výraznějších rušivých obrysů. Chlapec balící zavazadla v levém dolním rohu nemá, tak jako v první pražské verzi, klobouk nasazený hluboko do obličejí a stejně jako na amsterdamském plátně mu je vidět více do tváře. Jediný velký rozdíl, který nenajdeme v žádné ze zmíněných verzí je kozel při levém okraji. Buď se jím autor inspiroval ještě v jiné verzi, nebo se pokusil o vlastní iniciativu a zvířecí figuru dosadil na vlastní popud. To se mi ale zdá vzhledem ke kvalitě a příznačnosti kopírování prvků méně pravděpodobné. Krajina v druhém plánu je taktéž nejbližší amsterdamské verzi. Hora v pozadí je monumentálnější než v první pražské verzi a záře kolem Boha Otce nepůsobí tak dramticky, ale svou jednoduchostí spíše udává vyžadovaný kontrast.

Přes nižší stylovou úroveň vyhotovení by obraz zasluhoval více péče a pozornosti. Plátno vykazuje značná poškození, na několika místech je protrženo a prodřeno a byl by vhodný restaurátorský zákrok k jeho vyčištění a nakašírování na nové plátno.



11. Návrat Jáкова do země Kanaán

(17. století)

Olej, plátno, 99 x 135,5 cm

Inv. č. O 9486 (DO 5452, Z 3339)

Nesignováno

Provenience

Národní kulturní komise zámek Halenkov 26. 3. 1949. Převezeno jednostranným opatřením státní památkové správy v likvidaci 14. 7. 1962 do správy Národní galerie.²⁶²

Literatura

Arslan 1960a, 364.

Obraz je dnes veden jako Jacopo Bassano – kopie. Nicméně jeho stav je špatný, jak po stránce stylové, tak po technické. Obraz změnil několikrát rozměry. Původní rozměry obrazu činily 81,5 x 114 cm, pak bylo plátno zmenšeno - ohnuto a poté přišítkám nastaveno do dnešních rozměrů. Obraz je velmi tmavý, špinavý, na několika místech je plátno protrženo a prodřeno. Z badatelů se k němu vyjádřil pouze Arslan (1960a) jako „*copia antica dalla nota composizione*“.²⁶³ Obraz považuji taktéž za kopii ze 17. století od umělce z bassanovského okruhu.

Otázka námětu díla je poněkud komplikovanější, než by se mohlo na první dojem zdát. V evidenci galerie je obraz veden jako „Útěk do Egypta“ (Mt 2, 13-23). Pokud ale porovnáme pražský obraz s jinými obrazy tohoto námětu z bassanovské produkce, je zřejmé, že se o útěk do Egypta v našem případě nejedná. V útěku do Egypta figuruje osel, na němž zpravidla sedí Panna Marie s malým Ježíškem, zatímco u nás jede na koni malý chlapec a žena stojí vedle. Dalším aspektem, proč můžeme

²⁶² Př. č. 121/62; č. j. 976/62. Praha, Archiv Národní galerie.

²⁶³ V překladu *stará kopie podle známé kompozice*.

vyložit téma námětu, je, že v pražském díle probíhají důkladné přípravy na cestu. Balení veškerých věcí, všechna zvířata se přidávají ke karavaně. Kdežto v útěku do Egypta cestuje svatá rodina nalehko. Další názor vyjádřil Arslan, podle kterého se jedná o odchod Abraháma do země Kanaán (Gen. 15, 1-5).²⁶⁴ Ani s tímto ale nemůžu souhlasit. Ačkoliv má námět rozhodně blíže k našemu obrazu, v obou se objevuje patriarchovi rodiny zvěstující Bůh Otec, balí se a shromažďují věci na cestu, všechna zvířata jdou s karavanou. V Abrahámově cestě sedí na koni Sára a Abrahám kráčející vpředu má po boku Lota, zatímco zde je náš patriarcha sám za koněm. Podle mého názoru se jedná o námět návratu Jáкова do země Kanaán (Gen 31, 13-19), který bývá s Abrahámovou cestou často zaměňován. Jákovovi se také zjevuje Bůh se slovy: „... vstaniž nyní, vyjdi z země této a navrať se do země příbuznosti své.“ Výprava balí všechny věci, shromažďuje zvířata a vydává se na cestu. Potvrdit si to můžeme hochem sedícím na koni, který by odpovídal slovům „Vstav tedy Jákov, vsadil syny své a ženy na velbloudy. A pobral všechno dobytek svůj a všechno mění své, kteréhož byl dosáhl, dobytek svého vychování, kteréhož nabyl v Pádan Syrské, aby se navrátil k Izákovi, otci svému, do země Kanaánské.“ Třebaže dítě nesedí na velbloudovi, ale na bílém koni, nemůžeme tomu přikládat velký význam. Verze *Jákovovy cesty* z Hampton Court [4], v které sedí dítě na velbloudovi je pokládána za Jacopův prototyp tohoto námětu, ale mnohými replikami docházelo k obměnám, jako tomu je např. v obraze z Dóžecího paláce v Benátkách (kolem 1580).²⁶⁵ Bílý kůň se tak stal velmi oblíbeným a častým prvkem v bassanovské produkci jak cestovních námětů, tak různých „pastorale“.

Prvotní verze *Jákovovy cesty* jak již bylo řečeno, se nachází v Hampton Court, ale od našeho obrazu se značně liší. Jacopo scénu naplnil figurami a snažil se co nejvíce vystihnout biblický text. O dvacet let později kompozici pozměnil v obraze z Dóžecího paláce v Benátkách²⁶⁶ [37] (1580). Scénu zasadil do rozsáhlé krajiny, přidal bílého koně, ale množství figur zanechal. Naše verze je až další fází, inspirovanou dle mého názoru Abrahámovou cestou do Kanaán, kterých bylo vytvořeno velké množství. K našemu obrazu se mi nepodařilo najít předlohu, podle které byl vytvořen, ale velmi blízkou verzi jsem dohledala u společností *MutualArt.com*²⁶⁷ [38]. K obrazu nejsou uvedeny bohužel žádné informace, ale kompozičně si jsou v prvním plánu velmi podobné. Je

²⁶⁴ ARSLAN 1960a, 364.

²⁶⁵ Olej, plátno, 150 x 205 cm, Benátky, Palazzo Ducale.

²⁶⁶ Olej, plátno, Benátky, Palazzo Ducale.

²⁶⁷ <http://www.mutualart.com/Artwork/JACOB-S-JOURNEY-TO-CANAAN/A1DBF01657160199#/69643A353737382C73656C65637465643A74727565>, vyhledáno dne 17. 2. 2014. Nabízeno v aukci 18. 5. 2006.

možné, že jeden z druhého mohly vycházet. V tom případě bych byla názoru, že podle pražské verze byl vyhotoven obraz nabízený společností *MutualArt.com*. Ačkoliv kvalita obou děl nedosahuje nijak vysokých hodnot, v pražském obraze stojí za povšimnutí především výrazy v obličejích, zakloněná postava Jákoba, muž s turbanem či žena balící zavazadlo. Na druhou stranu jsou značně nevydařená zvířata a chlapec na koni, v čemž zase vyniká druhý obraz. Velkého rozdílu dosahují obrazy v druhém plánu, kde jasně pražský obraz jak v kompozičním rozvržení tak stylovém provedení vítězí. Krajina je podobně koncipována jako ta z Abrahámovy cesty do Kanaán. Po pravé straně se nachází městská zeď a naavo od ní se otevírá krajina, která je zakončena vestředu kopcem. Z nebe promlouvá k Jákovovi Bůh Otec, jenž je ale netradičně nasměrován diagonálně zleva doprava, jelikož Jákob stojí zcela napravo na konci karavany. Kdežto ve verzi společnosti *MutualArt.com* je krajina i zeď značně odbytá a výhled do krajiny je nepřírozeně narušen monumentálním stromem uprostřed, který zakrývá i Boha Otce na nebesích.



12. Kristus v domě Marty a Marie

(17. století)

Olej, plátno, 30 x 20 cm

Inv. č. DO 4085 (Z 191)

Nesignováno

Provenience

Soukromá sbírka Fritze Krussa v Praze 23. 5. 1945. Od 1945 ve správě Národní galerie.²⁶⁸

Prameny a literatura: dosud nepublikováno

Obraz pochází ze soukromé sbírky Fritze Krussa, z které byl v roce 1945 spolu s ostatními obrazy zabaven. V sepsaném protokolu o zabavení je pod č. 30 označen jako „Holandský interiér – scéna v jídelně“ s rozměry odpovídajícími dnešnímu stavu. V Národní galerii byl zaevidován jako kopie podle severoitalského mistra (F. Bassano) a námět obecně označen jako „Biblická scéna“.²⁶⁹ Tmavá pozdní barevnost i malé rozměry obrazu potvrzují, že se skutečně jedná o kopii ze 17. možná až 18. století. Plátno je nejspíše benátské, takže obraz byl pravděpodobně vyhotoven ještě v oblasti Benátek. Při komparaci s ostatní bassanovskou tvorbou jsem došla k závěru, že se jedná o námět Kristus v domě Marty a Marie a navrhuji tedy opravu názvu na správné znění.

Námět Kristus v domě Marty a Marie spadá do skupiny kuchyňských scén, kterým se Bassanové věnovali od poloviny 70. let. Scéna zachycuje celý biblický příběh (Jan 12, 1-7) pravící: „*Tedy Ježíš šestý den před velikonocí přišel do Betany, kdež byl Lazar ten, kterýž byl umřel, jehož vzkřísil z mrtvých. I připravili jemu tu večeři, a Marta posluhovala, Lazar pak byl jeden z stolících s ním. Maria pak vzavši libru masti drahé z nardu výborného, pomazala noh Ježíšových, a vytřela vlasy svými nohy jeho. I*

²⁶⁸ Č. j. 783/1945. Praha, Archiv Národní galerie.

²⁶⁹ Evidenční karta obrazu, Praha, Šternberský palác.

naplněn jest dům vůní té masti. Tedy řekl jeden z učedníků jeho, Jidáš Šimona Iškariotského, kterýž jej měl zraditi. Proč tato mast není prodána za tři sta peněz, a není dáno chudým? To pak řekl, ne že by měl péči o chudé, ale že zlodej byl, a měšec měl, a to, což do něho kladeno bylo, nosil. Tedy řekl Ježíš: Nech jí, ke dni pohřbu mého zachovala to.“ První plán je zasvěcen žánrové scéně, v které vidíme chlapce s košem ryb, ženu připravující na ohništi jídlo, zátíší kuchyňského náčiní povalující se po zemi nebo kočku se psem, zatímco samotná biblická událost se odehrává až ve druhém plánu. Zde uprostřed za stolem sedí Lazar, dveřmi do kuchyně vchází Kristus, Marta ho uctivě vítá a Marie mu maže nohy mastí. Za ním ve dveřích stojí ještě Jidáš řešící cenu masti. Průhled do krajiny tvoří harmonický přechod do třetího plánu, kde si můžeme všimnout ženy nabírající vodu ze studny.

Prototyp tohoto námětu signovaný Jacopem a Francescem datovaný do let 1576–1577 je nachází v Houstonu²⁷⁰ [39]. Kompozičně mu pražský obraz odpovídá, ale při zaměření na detaily zde najdeme několik odlišností. Blíže je pražskému plátnu rytina Jana Sadelera [30] nesoucí dataci 1598. Na rozdíl od ostatních Sadelerových grafik z cyklu kuchyňských scén zde není přímo uvedeno, že předlohou byl konkrétně Jacopův obraz. V pravém dolním rohu grafiky se nachází pouze krátký popis: „I. P. BASSAN PINXIT.“ Nelze tedy přesně říci, podle jaké verze byly jak rytina, tak pražský obraz vyhotoveny. Při zaměření na detaily obličejů, účesy a šaty figur, nádobí na stole vykazují obě díla příbuzné rysy. Je možné tedy, že náš obraz vychází z verze, podle které byla vyhotovena i rytina. Nicméně pozdějších kopií tohoto námětu, jakou je i náš obraz, existuje poměrně velké množství a stále se objevují na trhu s uměním. V aukci nabízela obdobný obraz aukční síň Dorotheum²⁷¹ jako práci bassanovského následovníka ze 16.–17. století. 3. července 2004 se v Benátkách dražil obraz (kat. č. 28) připsaný Leandrovu okruhu.²⁷² Sotheby's 14. června 2011 nabízela v Miláně obraz bassanovského následovníka (Giacomo da Ponte). Zatímco kompozičně jsou obrazy stejně pojaté, stylová kvalita všech těchto děl včetně našeho je značně kolísavá. Autor pražského obrazu nebyl příliš zdatným malířem. Výrazy figur jsou nicneříkající a v detailech odbyté, vlasy působí dekovitě, chybí zde měkkost a plastičnost typická pro bassanovskou tvorbu. Světlo a stín jsou tvořeny příliš ostře bez jemných přechodů. Kuchyňské náčiní je neforemné, pes s kočkou jsou téměř k nerozeznání a robustní

²⁷⁰ Olej, plátno, 98 x 126,5 cm, Inv. č. 79.13, Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation.

²⁷¹ Olej, plátno, 96 x 123.

²⁷² Olej, plátno, 126 x 155.

figury jsou v některých partiích lehce disproporční. Obraz je zároveň ve špatném stavu, malba je silně znečištěná a na mnoha místech popraskaná.



13. Trh

(kolem 1700)

Olej, plátno, 180 x 290 cm

Inv. č. O 10559 (DO 5630)

Signováno vlevo dole: FRANC^{VS} BASS FAC

Provenience

Sbírka hrabat Thun-Hohensteinů v Děčíně, inventář 1814, č. 18, vedeno jako „Grosser Jahrmarkt Stück, Francesco Passano, 600 zl.“ Verzeichnis 1873, č. 18 „Grosser Jahrmarkt von F. Bassano, 250 zl.“ V Thun seznamu 1946 zaznamenán jako „Trh v jižní krajině, 300 x 200 cm“. Zámek Jílové u Děčína. Fond národní obnovy 1950. Převod ze Státní památkové správy 14. 7. 1962 do správy Národní galerie.²⁷³

Výstavy

Děčín (plánováno na rok 2014)

Prameny

THUN INVENTÁŘ 1814, č. 18; Thun Verzeichnis 1873, č. 18. SEZNAM JÍLOVÉ, 6. THUN SEZNAM 1946, č. 12.

Literatura

ARSLAN 1960a, 364. DANIEL 1998, 63. PŘIBYL 2014.

Obraz pochází ze sbírky Thun-Hohensteinů z Děčínského zámku, kde byl zaznamenán v inventáři z roku 1814 a 1873 jako dílo Francesca. Byl přemístěn na zámek Jílové u Děčína a zaregistrován ještě v Thun seznamu z roku 1946, než byl

²⁷³ Př. č. 121/62, č. j. 3883/62. Praha, Archiv Národní galerie.

následně zkonfiskován (1950) a převeden do správy Národní galerie (1962), kde ho Šafařík zaevidoval jako Francesco Bassano – kopie.²⁷⁴ Prvně se k obrazu vyjádřil Arslan (1960a) ve smyslu, že se jedná o kopii vídeňského obrazu (č. 234) od Francesca. Další zmínka pochází až v souvislosti s obrazem stejného námětu z arcidiecézního zámku v Kroměříži, kde ho Daniel (1998) taktéž považoval za kopii vídeňského obrazu nebo dokonce za pozdější kopii z 19. století vyhotovenou podle kroměřížského plátna. Tuto myšlenku podpořil Příbyl (2014) s datací kolem roku 1700 a já se k ní také přikláním.

Námět trhu nebyl v Itálii rozhodně běžný, především co se týče samotných italských malířů, kteří v Cinquecentu zaměřovali pozornost spíše na sakrální náměty či mytologii, zatímco žánrovým scénám se téměř vyhýbali. Nicméně téma trhu tvořili v druhé polovině 16. století vlámsští umělci jako např. Joachem de Beuckeleer (1533–1574) a v Itálii byla jeho díla známá. Jeho tvorbou se nechal ovlivnit např. Vincenzo Campi (1536 – 1591). V bassanovské tvorbě je téma trhu vyvrcholením žánrových scén, které nejdříve propojovali s biblickým námětem, ale v tomto případě se jedná o čistě žánrovou záležitost. V inventáři dílny z roku 1592 je zaznamenán pouze jeden obraz s názvem „*Mercato*“, nicméně není určeno, zdali pocházel přímo z ruky Jacopa. Žádný takovýto obraz signovaný Jacopem není ani znám, kdežto z Francescovy ruky pochází hned dva. První se nachází ve Vídni²⁷⁵ [40] (1580–1585) a druhý s názvem *Velký trh* v Turíně,²⁷⁶ tím se nechal inspirovat následně i Leandro pro svůj *Malý Trh* (kolem 1580, Turín, Galleria Sabauda). O zájmu o tento námět svědčí i fakt, že bylo následně vytvořeno několik dílenských replik i pozdějších kopií.²⁷⁷

Ačkoliv je pražské plátno v levém dolním rohu signováno FRANC^{VS} BASS FAC, jak odhalil restaurátorský zásah,²⁷⁸ s určitostí můžeme říci, že se jedná o pozdější kopii. To nám dokazuje příliš fádňí stylové provedení a šablonovité uměle rozmístěné figury. V porovnání s Francescovou verzí z Vídně, o které Arslan uvažoval, že byla předlohou pro náš obraz, chybí pražskému plátnu živost a vnitřní napětí. Přiklonila bych se k myšlence Daniela, že jde o kopii podle kroměřížské verze [14], která byla spíše

²⁷⁴ Zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²⁷⁵ Olej, plátno, 125 x 280 cm, inv. č. 4319, Vídeň, Kunsthistorisches Museum Wien.

²⁷⁶ Olej, plátno, 303 x 416 cm, inv. č. 432, Turín, Galleria Sabauda.

Sotheby's, London, 9. 12. 2004 (139 x 234 cm); Semenzato, Venezia, 21. 5. 2006 (144 x 242 cm); Christie's, New York, 15. 4. 2008 (183 x 283,5 cm); Umělecký obchod ve Florencii 1966, (138 x 188 cm); Christie's, 30. 11. 1979, kat. č. 56, (99,1 x 134,6 cm); Umělecký obchod v Římě 1990, (190 x 290 cm).

²⁷⁸ Restauroval Jiří Brodský 2013.

vytvořena podle vídeňského plátna. Kroměřížský obraz pochází ze sbírky biskupa Karla z Liechtensteinu-Castelcornu, který si nechával zhotovovat četné kopie obrazů z vídeňských i pražských císařských sbírek. Vídeňský obraz se nacházel ve sbírkách Pražského hradu až do roku 1894, odkud byl následně převezen do Vídně²⁷⁹ a je tedy pravděpodobné, že se stal předlohou pro kroměřížské plátno.²⁸⁰ S verzí z Kroměříže má pražský obraz téměř shodné rozměry, zatímco vídeňská verze je nižší.²⁸¹ Nicméně oba obrazy pro řadu podrobností z vídeňského plátna vychází. Obdobné rozměry českých obrazů a zároveň mechanitější a neobratnější provedení pražského obrazu podporuje domněnku, že je náš obraz až sekundární kopií podle kroměřížské verze.

Kompozice obrazu je přeplněná figurami, zvířaty a předměty, přesto je struktura spíše jednoduchá. Popředí je soustředěno na činnosti jednotlivých figur a rušný život trhu, pozadí je tvořeno dvěma ubíhajícími řadami stánků a v dáli se vypíná hora. Smysl obrazu je založen na kontrastech hojnosti a střídmosti života, jak to hlásalo křesťanství. V levém dolním rohu leží žebrák s kůrkou chleba, ačkoliv je obklopen lahodnými potravinami. Nikdo mu nevěnuje pozornost ve chvíli, kdy potřebuje pomoc. Chlapec před ním se od něj odvrací ke stolu se sýrem a dvěma bochníky chleba. Kontext podtrhuje opice za žebrákem s hroznem vína směřující svůj pohled k divákovi, jakoby ho vybízela k zamyšlení. Sedící žena napravo je obklopena různorodými věcmi - košem s vejci, drůbeží, kartami na stole, pečivem, které mají spíše pochybné konotace. Vše má ale zdůrazňovat pomíjivost věcí a připomínat marnivost jakožto prokletí křesťanských ctností.²⁸² Marco Boschini vystihl obraz ve spisu *Carta del navegar pittoresco* (1660)²⁸³ slovy: „*Toto je to pravé ovoce Bassanů / Zobrazené s opravdovou čistotou / Skromná, pastorální jednoduchost / To jsou mistrné klamy oka.*“²⁸⁴

²⁷⁹ Obraz je doložen v hradních inventářích (1685, 1737).

²⁸⁰ DANIEL 1998, 63.

²⁸¹ Nižší formát mohl být způsoben až pozdějším zmenšením o horní i dolní část.

²⁸² AIKEMA 1996, 145.

²⁸³ V překladu *Dokument umělecké navigace*.

²⁸⁴ <http://www.lastampa.it/2013/10/12/torinosette/primapagina/sabato-alla-venaria-si-apre-una-grande-mostra-su-veronese-e-i-bassano-e3ZBeuZxjGaUqcjKDrArMJ/pagina.html?exp=1>, vyhledáno dne 26. 3. 2014



14. Klanění pastýřů

(17. století)

Olej, plátno, 80 x 64,5 cm

Inv. č. O 14165 (EO 980)

Nesignováno

Provenience

Sbírka Umělecko průmyslového muzea. Do Národní galerie převedeno 8. 3. 1973.²⁸⁵

Prameny a literatura: dosud nepublikováno

Obraz byl do správy Národní galerie převeden v roce 1973 z Umělecko průmyslového muzea. V evidenci galerie je veden jako Francesco Bassano – dílenská kopie. Podle Zltaohlávka se jedná určitě o kopii ze 17. století,²⁸⁶ s čímž souhlasím.

Klanění pastýřů bylo v bassanovské produkci věčné téma. Typ pražského obrazu se vyvinul z obrazu *il Presepe di San Giuseppe* [5] (1568), který pojmul Jacopo vertikálně a nechal v něm protnout dvě trojúhelníkové kompozice na kruhové základně. Ke konci svého života na základě této verze vytvořil klanění pastýřů odehrávající se v hluboké noci, což se dočkalo mnoha replik a kopií, mezi které patří i pražský obraz. Původní prototyp [11] se řadí k posledním Jacopovým dílům, je datován rokem jeho úmrtí 1592 a byl objednáán benediktýnskými mnichy do kostela San Giorgio Maggiore v Benátkách. K obrazu existuje přípravná kresba scény klanění (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín), řešená horizontálně. Jacopo použil postavy z kresby, zasadil je do vertikální kompozice, kterou v horní části doplnil slaměným přístřeškem a dalšími postavami pastýřů. Kompozice je zakončená třemi andělíčky protrhávajícími noční oblohu.²⁸⁷ Tyto tři vrstvy kompozice jsou přeneseny i do našeho

²⁸⁵ Př. č. 331/75; č. j. 1766/67, č. j. 2360/67. Praha, Archiv Národní galerie.

²⁸⁶ Konzultováno 29. 1. 2014 v depozitáři Národní galerie.

²⁸⁷ BALLARIN 1992, CLXXXIV-CLXXXVI.

obrazu, ačkoliv rozměrově je kompozice kratší. Benátský obraz byl téměř jednou tak dlouhý co široký, zatímco v našem případě je delší pouze o 15 cm své šířky.

Skutečnost, že benátský obraz byl posledním Jacopovým uměleckým počinem, nám trochu ulehčuje problematiku autorství dalších replik, na kterých se už dozajista nepodílel. Jen pár replik, je připsaných Francescovi il Giovane, neboť i ten umírá chvíli po otci ve stejném roce. Většina replik pochází tedy z bassanovské dílny, nebo jako v našem případě, byly vytvořeny jako pozdější kopie. Verze obrazu se od sebe často liší v detailech a uspořádání postav. Dle mého názoru odpovídá pražské plátno kompozičně nejvíce obrazu z kostela San Sinfioriano v Tours, který Arslan připsal Francescovi²⁸⁸ [41]. Nepokládala bych jej ale přímo za jeho předlohu, jelikož se v detailech liší. Je třeba tedy ještě dále hledat, nicméně bych nevyklučovala ani možnost, že se autor mohl inspirovat z několika různých verzí. Nejznatelněji se náš autor odchýlil od verze z Tours v pojednání obrazu vertikálně, neboť francouzský obraz je řešen na šířku. Nicméně jsou v něm zachovány všechny tři pasáže, zatímco u mnohých replik řešených horizontálně poslední nebeská pasáž s andělíčky chybí, jako tomu je např. ve verzi v Římě²⁸⁹ [42]. Dolní část se počtem postav a zvířat i jejich rozmístěním shoduje s francouzským obrazem. Jediným větším rozdílem je vůl, který je ve francouzské verzi umístěn u jesliček, zatímco v pražské verzi zcela při levé straně obrazu a gesto pravé ruky pastýře, který si nadzvedává klobouk a hledí na pastýře po svém boku, kdežto v pražské verzi má pastýř pravou rukou pokrčenou u těla a zarytým pohledem pozoruje jesličky s Ježíškem. Stejnou pózu pastýře z pražského obrazu najdeme ale např. na zmiňované verzi z Říma a vola při levé straně obrazu zase na původní Jacopově verzi z Benátek. Střední část je taktéž nejblíže verzi z Tours. Zatímco v benátském prototypu je postavena slaměná chatrč, kde jsou rozmístěny další postavy, ve verzích z Tours a z Prahy se jedná o monumentálnější kamenný přístřešek s pilíři zanechaný bez jakéhokoliv komparzu. Takto prázdná střední část je poměrně vzácná a objevuje se převážně v horizontálně pojatých kompozicích. Většina replik je ve střední části doplněna po benátském vzoru chlapci s lucernou, svíčkou nebo žhavými uhlíky, které alespoň minimálně onu pasáž osvětlují. Ačkoliv je horní nebeská část vytvořená klasicky s andělíčky a světelnou průrvou, která má svůj základ v benátské verzi, i v tomto případě zde nalezneme větší analogie s francouzskou verzí. Dva andělíčky proti sobě roztahují mračna a třetí skrze světelnou průrvu hledí k jesličkám. Andělíček je nasměrován z pravé strany, zatímco

²⁸⁸ ARSLAN 1960a, 193.

²⁸⁹ Olej, plátno, 100 x 133 cm, Řím, Galleria Doria Pamphilj.

v benátské verzi shlíží z levé. V průhledu nalevo se odehrává ještě zvěstování pastýřům, které má předobraz už v benátském prototypu.

Po umělecké stránce nedosahuje obraz takových kvalit. Autor se snažil držet předloh, ale zručnost vyhotovení je razantně nižší a lze z toho soudit, že se jedná až o pozdější kopii ze 17. století. Pohyb a výraz postav v našem případě není přirozený a působí spíše dojmem statických loutek, kde všechny mají stejný udivený výraz ve tváři. Myšlenku pozdější kopie podporuje i proměna ošacení postav. V původní benátské verzi jsou postavy oblečeny do kabátů, hábitů, přepásaných kožešinou působící otrhaným dojmem. Francesco ve svých verzích trochu pozměnil typ šatů na více formálnější, které se staly vzorem i pro náš obraz, ale stále udržoval jejich přirozené působení. Oblečení postav v našem obraze je naopak upravené, příliš uhlazené a ztratilo onen dojem rozervanosti. Jacopův prototyp je pravým nokturnem, kde je obtížné rozeznat cokoliv, co není trochu osvětleno. Naproti tomu jsou v našem obraze poměrně dobře znatelné i jednotlivé detaily. Stále zde zůstává tendence vertikální osy, spojující dolní část s horní skrze světelnou nebeskou záři z nebe s jesličkami zalitými světlem. Původní myšlenka nokturna, kterou byl benátský obraz tak jedinečný už ovšem není primární a dílu tak ubírá na kvalitě.



Vyřazená díla

15. Panna Marie s dítětem a malým Janem Křtitelem

Olej, plátno, 51 x 36 cm

Inv. č. O 12049 (DO 1312)

Nesignováno

Provenience

11. 6. 1943 zámek Konopiště. Získáno od Krajské zprávy lesů v Praze dohodou o převodu správy národního majetku 11. 12. 1939 z Konopiště.²⁹⁰

Prameny a literatura: dosud nepublikováno

Obraz byl do Národní galerie převzat jako dílo Jacopa Bassana. V Národní galerii byl veden nejprve jako práce neznámého neapolského mistra ze 17. století. Později byla atribuce změněna na Jacopa Bassana?.²⁹¹ Ballarin byl zdrženlivější a vyhotovení připsal bassanovské dílně či okruhu.²⁹² Po konzultaci s M. Zlatohlávkem a P. Příbylem,²⁹³ kteří navrhovali buď návrat k neapolskému umělci, nebo umělce z Emilie Romagni ze začátku 17. století, jsem se rozhodla dílo z katalogu vyřadit.

²⁹⁰ Př. č. 114/64, č. j. 4729/59. Praha, Archiv Národní galerie.

²⁹¹ Zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Autoři záznamů neznámí. Praha, Šternberský palác.

²⁹² Ústní sdělení 3. 9. 1991, zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Praha, Šternberský palác.

²⁹³ Konzultováno 29. 1. 2014 v depozitáři Národní galerie.



16. Klanění pastýřů

Olej, plátno, 111 x 141 cm

Inv. č. O 10678 (DO 6019)

Nesignováno

Provenience

Soukromá sbírka v Německu do 1. 5. 1950. Získáno 1962 převodem ze Státní památkové správy (jako Francesco Bassano – kopie).²⁹⁴

Výstavy

Praha 1996 – 1997

Literatura

PUJMANOVÁ 1996, 62, kat. č. 30, obr. na s. 31. PUJMANOVÁ 2008, 59, kat. č. 17, obr. na s. 59.

Ačkoliv je dílo vedeno pod autorstvím Francesca Bassana – napodobitel, přiklonila bych se k názoru Olgy Pujmanové (1996, 2008), že jeho autorem byl Bonifacio de Pitati. Jacopo v Bonifaciově dílně strávil nějaký čas, když se školil v raných letech v Benátkách, takže podobné rysy v jejich tvorbě můžeme najít. Nicméně tvorbě Francesca il Vecchia, který byl ovlivněn mantegnovským uměním, je tento styl vzdálený. Myšlenku, že by se mohlo jednat o rané dílo Jacopa, bych také zavrhl. Jacopo byl v první řadě školen svým otcem a z Bonifacciova stylu převzal velmi málo. Provedení i způsob malby skutečně zapadá do Bonifaciovi umělecké tvorby. Na základě těchto důvodů jsem se tedy rozhodla vyřadit dílo z katalogu.

²⁹⁴ Př. č. 121/62, č. j. 976/62. Praha, Archiv Národní galerie.



17. Kladení do hrobu

Olej, plátno, 31 x 32 cm

Inv. č. O 9784 (DO 5813, Z 3973)

Nesignováno

Provenience

Národní kulturní komise, sběrna Sychrov 14. 3. 1950. Převezeno jednostranným opatřením státní památkové správy v likvidaci 14. 7. 1962.²⁹⁵

Prameny a literatura: dosud nepublikováno

Obraz byl původně veden jako dílo severoitalského mistra – kopie z konce 16. století. Později bylo autorství pozměněno na Giambattistu Bassana?²⁹⁶ Po konzultaci s M. Zlatohlávkem a P. Příbylem jsem se ale rozhodla dílo z katalogu vypustit.²⁹⁷ Obraz je velmi slabého provedení, v detailech není bassanovského rázu, postavy jsou uměle poskládané a působí loutkovitě. Dílo má blíže k umění severní Itálie, z toho důvodu navrhuji navrátit autorství k severoitalskému mistru, možná neznámému lombardskému umělci.

²⁹⁵ Př. č. 121/62; č. j. 976/62. Praha, Archiv Národní galerie.

²⁹⁶ Zaznamenáno na evidenční kartě obrazu. Autoři záznamů neznámí. Praha, Šternberský palác.

²⁹⁷ Konzultováno 29. 1. 2014, Praha, depozitář Národní galerie.



Závěr

Tato diplomová práce se pokusila představit a zmapovat sbírku děl z Národní galerie evidované pod pojmem Bassano. Spadají sem jednak díla autorská, dílenská, ale i pozdější kopie.

Doposud nebylo jasné, kolik děl sbírka vůbec čítá. Po evidenci vyšlo najevo, že se jedná o poměrně početnou skupinu sedmnácti děl. Jelikož bassanovská díla jsou hojně zastoupena i v jiných českých sbírkách jako v Muzeu umění Olomouc, Arcibiskupském zámku v Kroměříži či Obrazárně Pražského hradu, kde jim již byla věnována určitá badatelská pozornost, byla po zásluze na řadě i díla z Národní galerie. Z celku sedmnácti děl se v současnosti hovoří zpravidla pouze o těch vystavených ve stálé expozici tj. *Zvěstování pastýřům* a *Podobizna staršího muže*, kdežto sbírka se může pochlubit mnohem větším počtem děl jak autorských, tak kvalitní dílenské produkce. Práce je tak cenná nejen v uveřejnění bassanovské sbírky jako celku, ale přináší o jednotlivých dílech zcela nové informace. Snažila jsem se rozřešit autorství děl, z čehož vyšlo najevo, že velké množství představují až pozdější kopie. To nicméně neubírá sbírce na hodnotě, jelikož dobře doplňují soubor námětů, kterým se Bassanové v průběhu let věnovali. Sbírka je bohužel ochuzena o ranou bassanovskou tvorbu a to až do 70. let, kdy Jacopova tvorba procházela různými formacemi, tíhnul k manýristickým vlivům a hledal své kotviště. To se mu podařilo najít v průběhu 60. let přimknutím k tématu žánru, jímž si dokázal podmanit jak obyčejný vesnický lid, měšťanstvo i šlechtu, tak ale i významné evropské panovníky. Provenience děl byla dalším bodem, na který jsem se pokusila v práci zaměřit. I v tomto případě se jednalo o nelehký úkol, jelikož jen hrstka děl byla uvedena v inventářích a soupisech sbírek, kde je zpravidla uveden pouze název díla a autor, občas rozměr, podle kterého jsem mohla díla identifikovat. Nicméně pro množství stále se opakujících námětů bylo zapotřebí přistupovat k této problematice velmi kriticky a zdrženlivě. Přijala jsem některé Šafaříkovy teorie ohledně provenience z hradních sbírek, ale také jsem jednu vyloučila, právě kvůli neshodujícím se rozměrům. Povětšinou bylo bohužel možné vycházet pouze ze záznamů evidenčních karet a příslušných archivních dokumentů a jen minimálně pomohly štítky na obrazech. V případě budoucího zájmu o Bassany z Národní galerie by bylo vhodné se této problematice ještě více věnovat. Nesporně by si to zasloužila především díla pocházející z nostických sbírek, u kterých je jejich provenience stále málo probádána. Nelehkým úkolem bylo zkompletování veškeré literatury k dílům.

Povšimněme si markantního rozdílu v množství literatury k vysatveným dílům a dílům nevystaveným, ovšem stále autorských. Těm byla většinou věnována pozornost pouze v podobě zaznamenání položky v katalogu výstavy nebo sbírkových soupisech. Hlubší zájem ale chybí, nemluvě o pozdějších kopiích, které byly zcela přehlíženy a pro mnohé je tato diplomová práce jejich prvním krokem na světlo světa. Přiblížit díla čtenáři jsem se pokusila skrze pojednání o námětu, ikonografii, stylovém zpracování a samozřejmě komparací s jinými příslušnými díly.

Jako velké nedostatky sbírky jsem shledala velmi žalostný stav některých děl, třebaže se jedná o pozdější kopie. Nicméně ani autorské či dílenské práce na tom nejsou o moc lépe. Pouze hrstka děl byla v poslední době (od 50. let) restaurována a bohužel ne všechny restaurátorské zprávy jsou přístupné. Světlou výjimkou a dobrým příkladem do budoucnosti nám je v současnosti restaurovaný obraz Trh, který ačkoliv se jedná o pozdější kopii, poputuje na připravovanou výstavu v Děčíně. V ohledu vystavování děl není situace také úplně příznivá. Trvale vystavena jsou pouze dvě díla, ale dozajista by si své místo v expozici zasloužila všechna autorská a dílenská plátna. Vhodné by bylo představit i tři díla zastupující sérii kuchyňských scén nebo čtyři verze *Večeře v Emauzích*, pocházející ze sbírek Národní galerie, Obrazárny Pražského hradu, Oblastní galerie v Liberci a hradu Bouzov.

Závěrem bych už jen ráda uvedla, že tato práce by neměla být brána jako vyřešení prezentace a ukončení badatelského zájmu o bassanovská díla z Národní galerie. Naopak by měla podnítit větší zájem o Bassany jednak v kontextu dalších děl z českých sbírek, kterých je velké množství, měla by se dostat ale i více do podvědomí zahraničních badatelů a v budoucnu při dalším zkoumání bassanovské tvorby by měla být brána v potaz.

Seznam pramenů

BERGNER 1905 – Paul BERGNER: Verzeichnis der Gräfllich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag, Prag 1905

BERGER 1883 – Adolf BERGER: Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich: nach der Originalhandschrift im fürstlich schwarzenberg'schen Centralarchive, in: Jahrbuch der Kunsthistorisches Smmlungen des Allerhochsten Kaiserhauses, 1, Wien 1883, LXXIX–CLXXVII

NEUMANN 1984b – Jaromír NEUMANN: Leandro Bassano, Hostina v domě Leviho. Archiv Národní galerie v Praze, příloha č. 1

SEZNAM JÍLOVÉ – Zámek Jílové, seznam mobiliáře sepsaný hraběnkou Idou Thun-Hohenstein (?), 1945-1946 (?), StOA Litoměřice, pobočka Děčín, Fond rodinný archiv Thun-Hohensteinů, Děčín.

THUN SEZNAM 1946 – Seznam obrazů cenných ze dne 6. 9. 1946. – StOA Litoměřice, pobočka Děčín, Fond rodinný archiv Thun-Hohensteinů, StOA Litoměřice, pobočka Děčín, Fond rodinný archiv Thun-Hohensteinů, Děčín.

THUN VERZEICHNIS 1873 – Verzeichnis der am gräfllich Thunschen Schlosse zu Tetschen befindlichen Gemälden und Kupferstichen [Karl Würbs, September 1873] – StOA Litoměřice, pobočka Děčín, Fond rodinný archiv Thun-Hohensteinů, Děčín.

THUN INVENTÁŘ 1814 – Inventarium über dienigen Mobilien welche zur Herrschaft Tetschner Schloss Hauptkassa gehören Anno 1814, I Theil. – StOA Litoměřice, pobočka Děčín, Fond rodinný archiv Thun-Hohensteinů, Děčín – dodatky.

VERZEICHNIS 1864 – Verzeichnis der gräfllich Nostitzchen gemälde Galerie in Prag, Prag 1864

VERZEICHNIS 1870 – Verzeichnis der gräfllich Nostitzchen gemälde Galerie in Prag, Prag 1870

VOLPATO 1685 – Giovanni Battista VOLPATO: La verita pittoresca, Vicenza 1685

ZIMMERMANN 1889 – Heinrich ZIMMERMANN: Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses, in: Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 10, Wien 1889, CCI–CCCXXIV

ZIMMERMANN 1905 – Heinrich ZIMMERMANN: Das Inventar der Kunst- und Schatzkammer vom 6. Dezember 1621, in: Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 25, Wien 1905, CXIII–LXXV

Seznam literatury

- ALBERTON VINCO DA SESSO/SIGNORI 1979 – Livia ALBERTON VINCO DA SESSO/Francesco SIGNORI: Il testamento di Jacopo dal Ponte detto Bassano, in: *Arte Veneta*, č. 33, Milano 1979, 161-164
- ALBERTON VINCO DA SESSO 1992a – Livia ALBERTON VINCO DA SESSO: Jacopo Bassano i Dal Ponte: una dinastia di pittori, Bassano del Grappa 1992
- ALBERTON VINCO DA SESSO 1992b – Livia ALBERTON VINCO DA SESSO, in: BROWN Beverly Luise/MARINI Paola (ed): Jacopo Bassano c. 1510–1592. Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre–6 dicembre, Bologna 1992, 139-140, 149-150, kat. č. 50, 54
- AIKEMA 1996 – Bernard AIKEMA: Jacobo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Refom ca. 1535 – 1600, Princeton 1996
- ARSLAN 1931 – Edoardo ARSLAN: I Bassano, Bologna 1931
- ARSLAN 1960a – Edoardo ARSLAN: I Bassano I., Milano 1960
- ARSLAN 1960b – Edoardo ARSLAN: I Bassano II., Milano 1960
- ATTARDI 1991 – Luisa ATTARDI (ed): Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento, catalogo della mostra a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma 1991
- BALLARIN 1963 – Alessandro BALLARIN: Dipinti veneziani riscoperti a Praga, in: *Arte veneta*, XVII, Milano 1963, 248-249.
- BALLARIN 1965 – Alessandro BALLARIN: Osservazioni sui dipinti veneziani del Cinquecento nella galleria del Castello di Praga, in: *Arte veneta*, XIX, Milano 1965, 59-70
- BALLARIN 1966 – Allessandro BALLARIN: Chirurgia bassanesca, in: *Arte veneta*, XX, Milano 1966, 112-136
- BALLARIN 1968 – Alessandro BALLARIN: Pittura veneziana nei musei di Budapest, Dresda, Praga e Varsavia, in: *Arte Veneta*, XXII, Milano 1968, 237-255
- BALLARIN 1988 – Alessandro BALLARIN: Jacopo Bassano: San Pietro risana lo storpio, in: *Pittori Padani e Toscani tra Quattro e Cinquecento*, Vicenza 1988, 1-13
- BALLARIN 1990a – Alessandro BALLARIN: Jacopo Bassano. Crocifissione, in: *Capolavori dal Museo d'Arte de Catalogna. Tredici opere dal Romanico al Barocco*, catalogo della mostra, Roma 1990
- BALLARIN 1990b – Alessandro BALLARIN (ed): Jacopo Bassano. Incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo, in: *Da Biduino ad Algardi. Pitture e scultura a confronto*, catalogo della mostra a cura di G. Romano, Torino 1990
- BALLARIN 1992 – Alessandro BALLARIN: Jacopo Bassano 1573 – 1580, in: BROWN Beverly Luise/MARINI Paola (ed): Jacopo Bassano c. 1510–1592. Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre–6 dicembre, Bologna 1992, CLXXXIX-CCIII
- BALLARIN 1995 – Alessandro BALLARIN (ed): Jacopo Bassano scritti 1964 – 1995, vol. 1, 2, Padova 1995
- BALLARIN 1995a – Alessandro BALLARIN: Chirurgia bassanesca, in: *Jacopo Bassano scritti 1964 – 1995*, 1, Padova 1995, 69-95
- BALLARIN 1995b – Alessandro BALLARIN: Il terzo ciclo delle stagioni, in: *Jacopo Bassano scritti 1964 – 1995*, 1, Padova 1995, 137-144
- BALLARIN 1995c – Alessandro BALLARIN: San Pietro risana lo storpio: Jacopo Bassano 1573 – 1580, in: *Jacopo Bassano scritti 1964 – 1995*, 2, Padova 1995, 251-144

- BALLARIN 1995d – Alessandro BALLARIN: L'incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo. Jacopo Bassano 1562 – 1568, in: Jacopo Bassano scritti 1964 – 1995, 2, Padova 1995, 269-292
- BALLARIN 1995e – Alessandro BALLARIN: La crocifissione su pietra nera del Museo d'Arte della Catalogna. In: Jacopo Bassano scritti 1964 – 1995, 2, Padova 1995, 293-297
- BALLARIN 1995f – Alessandro BALLARIN: La bottega di Jacopo Bassano negli anni settanta: un tentativo di bilancio con qualche esempio, in: Jacopo Bassano scritti 1964 – 1995, 2, Padova 1995, 334-261
- BALLARIN 2007 – Alessandro BALLARIN: Jacopo Bassano: L'“Annunzio ad Abramo della partenza per Canaan” Giusti del Giardino, in: *Artibus at historiae*, XXVIII, č. 56, Cracow 2007, 33-48
- BALLARIN/ERICANI 2010 – Alessandro BALLARIN/Giuliana ERICANI (ed): Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio. Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa 6 marzo–13 giugno 2010, Milano 2010
- BERENSON 1894 – Bernard BERENSON: *The Venetians Painters of the Renaissance*, New York 1894
- BERDINI 1993 – Paolo BERDINI: Michelangelo Muraro, Il Libro secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte, in: *Venezia Cinquecento*, č. 5, Roma 1993, 151–159
- BERDINI 1996–1997 – Paolo BERDINI: Notturmi pastorali: Scene di genere di Jacopo Bassano, in: *Bollettino del Museo Civico di Bassano*, 17-18, Bassano del Grappa 1996-1997, 83-108
- BERDINI 1997 – Paolo BERDINI: *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge 1997
- BETTINI 1933 – Sergio BETTINI: *L'arte di J. Bassano*, Bologna 1933
- BIALOSTOCKI 1980 – Jan BIALOSTOCKI: *Die Eigenart der Kunst Venedigs*, Wiesbaden 1980
- BLAŽÍČEK 1956 – Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: *Obrazárny státních zámků*, Praha 1956
- BORGHINI 1584 – Raffaello BORGHINI: *Il Riposo*, Firenze 1584
- BOSCHINI (1666) 1966 – Marco BOSCHINI (ed): *La casta del navegar pittoresco*, Venezia 1966
- BROWN/MARINI 1992 – Beverly Luise BROWN/Paola MARINI (ed): Jacopo Bassano c. 1510–1592. Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre – 6 dicembre, Bologna 1992
- BRUGNOLI 1957 – Maria Vittoria BRUGNOLI: Mostra di Jacopo Bassano a Venezia, in: *Bollettino d'Arte*, sv. 42, č. 3-4, Roma 1957, 358-360
- C. S. 1963 – C. S.: Opere di maestri italiani acquistate dalla galleria di Praga: In *Emporium CXXXVIII*, č. 823, Bergamo 1963, 24-26
- DANIEL 1984 – Ladislav DANIEL: *Musica picta. Hudba v evropském a českém malířství 15.–18. století k roku české hudby*, katalog výstavy, Praha, Šternberský palác prosinec 1984 – únor 1985. Olomouc, Krajské vlastivědné muzeum, Oblastní galerie výtvarného umění březen až květen 1985, Praha 1984
- DANIEL 1992 – Ladislav DANIEL, in: *Národní galerie v Praze. Staré evropské umění. Šternberský palác*, Praha 1992, 38-39, kat. č. 19
- DANIEL 1996a – Ladislav DANIEL (ed): *Benátčané: Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek*. Katalog výstavy Praha Jízdárna Pražského hradu 21. leden–27. duben 1997. Milano 1996
- DANIEL 1996b – Ladislav DANIEL (ed): *Tesori di Praga: La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca*. Catalogo della mostra Scuderie del Castello di

Miramare 7 luglio 1996–6 gennaio 1997, Milano 1996

DANIEL 1998 – Ladislav DANIEL: Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži, TOGNER Milan (ed.), Kroměříž 1998, 62-64, 64-65, kat. č. 32, 33

ELBELOVÁ 2003 – Gabriela ELBELOVÁ (ed): Nizozemské obrazy ze sbírek Olomoucka, katalog výstavy Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum v Olomouci Salón a Kabinet, 27. listopadu 2003 – 25. ledna 2004, Olomouc 2004

FALOMIR FAUS 2001 – Miguel FALOMIR FAUS: Los Bassano en la España del siglo de oro, 29 de marzo-27 de mayo 2001, Madrid 2001

FERINO-PAGDEN/PROHASKA/SCHÜTZ 1991 – Sylvia FERINO-PAGDEN/Wolfgang PROHASKA/Karl SCHÜTZ: Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums in Wien, Wein 1991

FUČÍKOVÁ/CHOTĚBOR/LUKEŠ 1998 – Eliška FUČÍKOVÁ/Petr CHOTĚBOR/ZdeněkLUKEŠ: Obrazárna Pražského hradu: Průvodce expozicí, Praha 1998

FUČÍKOVÁ 1994 – Eliška FUČÍKOVÁ (ed): Capolavori della pittura veneta a Praga. Belluno palazzo Crepadona 20 marzo–21 settembre 1994, Milano 1994

FUČÍKOVÁ 2001 – Eliška FUČÍKOVÁ (ed): Imperial paintings from Prague. Maastricht Bonnefantenmuseum 8 March–16 September 2001, Bruges 2001

HEBERLE 1892 – J. M. HEBERLE: Katalog der reichhaltigen und ausgewählten Gemälde-Sammlung des verstorbenen Herrn Adolf Schuster in Brüssel, Köln 1892

HLAVÁČKOVÁ 1988 – Jana HLAVÁČKOVÁ, in: Die Nationalgalerie in Prag I., Praha 1988, 78-79

HOLLSTEIN 1980 – Friedrich Wilhelm Heinrich HOLLSTEIN: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450 – 1700, XXI, Amsterdam 1980

CHAPMAN 1998 – Hugo CHAPMAN: Italian Drawings before 1600 in the Art Institute of Chicago, a Catalogue of the Collection by Suzanne Folds McCullagh; Laura M. Giles, in: The Burlington Magazine, CXL, č. 1144, London 1998, 485-486

KAGESATO 1987 – Tetsuro KAGESATO (ed): Masterpieces of european painting from the National Gallery in Prague (katalog výstavy), Tokyo 1987

KAZLEPKA 2011 – Zdeněk KAZLEPKA: Colorito: malířství v Benátkách 16. – 18. století z moravských a slezských sbírek. Katalog výstavy Brno Místodržitelství palác, Brno 2011

KNÍŽÁK 2005 – Milan KNÍŽÁK (ed): Katalog 100 děl z Národní galerie v Praze, Praha 2005

KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1961 – Hana KORECKÁ-SEIFERTOVÁ: Staří mistři. Obrazy evropských malířů 16. – 18. století, katalog výstavy, Praha 1961

KOTALÍK 1984 – Jiří KOTALÍK (ed): Staré evropské umění 16. – 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Katalog výstavy v Oblastní galerii Petra M. Bohúňa v Liptovském Mikuláši červenec–září 1984, Praha 1984

KOTALÍK 1988 – Jiří KOTALÍK (ed): Národní galerie v Praze. Díl 1. Sbíрка starého evropského umění. Sbíрка starého českého umění, Praha 1988

KOTRBOVÁ/PREISS/PUJMANOVÁ/ŠÍP 1971 – Marie KOTRBOVÁ/Pavel PREISS/Olga PUJMANOVÁ/Jaromír ŠÍP: Katalog Národní galerie v Praze: Sbíрка starého umění. Seznam vystavených děl (katalog výstavy), Praha 1971

KRSEK 1988 – Ivo KRSEK: Italské malířství 16.–18. Století, in: Staré evropské umění. Sbíčky Národní galerie v Praze. Šternberský palác, Praha 1988, 74-91

LICHNER 2001 – Magdolna LICHNER: Additional material to establishing the subject of Jacopo Bassano's Sleeping shepherd. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts a Szépművészeti Múzeum Közleményei, 95, Budapest 2001, 91-114

MAGAGNATO 1952 – Licisco MAGAGNATO: Mostra di dipinti dei Bassano, 20 luglio–30 novembre 1952, Vicenza 1952

MARCADELLA/SIGNORI 1992 – Giovanni MARCADELLA/Franco SIGNORI: La famiglia di Jacopo nei documenti d'archivio, Bassano del Grappa 1992

MASARYKOVÁ/PAVELKA/PEŠINA 1945 – Anna MASARYKOVÁ/ Jaroslav PAVELKA/Jaroslav PEŠINA: Katalog Národní galerie. Výstava vybraných děl 14. – 20. století, Praha 1945

MAŠÍN/PEŠINA 1949 – Jiří MAŠÍN/Jaroslav PEŠINA: Katalog Národní galerie v Praze: Sbírka starého umění, Praha 1949

MAŠÍN/PEŠINA 19552 – Jiří MAŠÍN/Jaroslav PEŠINA: Katalog Národní galerie v Praze: Sbírka starého umění, Praha 1955

MAŠÍN/PEŠINA 19603 – Jiří MAŠÍN/Jaroslav PEŠINA: Katalog Národní galerie v Praze: Sbírka starého umění, Praha 1960

MORÁVEK 1937a – Jan MORÁVEK: Nově objevený inventář Rudolfských sbírek na Hradě pražském, Praha 1937

MORÁVEK 1937b – Jan MORÁVEK: Sbírky Rudolfa II. Pokus o jejich identifikaci. XII. Výstava Muzea hlavního města Prahy spolu s archivem pražského hradu, březen–květen 1937, Praha 1937

MURARO 1982 – Michelangelo MURARO: Pittura e società: il Libro dei conti e la bottega dei Bassano, Padova 1982

MURARO 1992 – Michelangelo MURARO: Il Libro secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte, Bassano del Grappa 1992.

NEUMANN 1964a – Jaromír NEUMANN: Obrazárna Pražského hradu, Praha 1964

NEUMANN 1694b – Jaromír NEUMANN: Le scoperte del Castello di Praga, in: *Antichità viva*, 3, sv. 2, Firenze 1964, 11-27

NEUMANN 1966 – Jaromír NEUMANN: Venezianische Meister in der Prager Burg, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 2, Graz 1996–1997, 53-76

NEUMANN 1979 – Jaromír NEUMANN: Italské umění 16. – 18. století, in: *Sbírka starého evropského umění*, Praha 1979

NEUMANN 1980 – Jaromír NEUMANN: Die italienische Kunst des 16. – 18. Jahrhunderts, in: *Die Sammlung alter europäischer Kunst*, Prag 1980

NEUMANN 1984a – Jaromír NEUMANN, in: *Národní galerie v Praze I.*, Praha 1984, 76-77

NOVOTNÝ 1959 – Vladimír NOVOTNÝ: Meister der Farbe. Die schönsten Gemälde der prager Nationalgalerie, Prague 1959

PALLUCCHINI 1957 – Rodolfo PALLUCCHINI: Comento alla mostra di Jacopo Bassano, in: *Arte Veneta*, XI, Roma 1957, 97-118

PALLUCCHINI 1981 – Rodolfo PALLUCCHINI: Aggiunte all' ultimo Bassano, in: *Ars Auro Prior: Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, 271-276

PALLUCCHINI 1982 – Rodolfo PALLUCCHINI: Bassano, Bologna 1982

PAN 1992 – Enrica PAN (ed): Jacopo Bassano e l'icisione. La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XIV al XIX secolo. Catalogo della mostra Museo civico 5 settembre – 6 dicembre 1992, Bassano del Grappa 1992

PILO 2002 – Giuseppe Maria PILO: Jacopo Bassano e la “pastorale biblica”: invenzione e conseguenze nel tempo. II., in: *Arte documento*, 16, Venezia 2002, 99-105.

PŘIBYL 2014 – Petr PŘIBYL: in: *Obrazová galerie rodu Thun-Hohenstein na děčínském zámku* (publikace je připravována)

- PUJMANOVÁ 1996 – Olga PUJMANOVÁ (ed.): Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze Šternberský palác 28. 11. 1996–7. 3. 1997, Praha 1996
- PUJMANOVÁ 2008 – Olga PUJMANOVÁ: The Adoration of the Shepherds, in: Italian Painting c. 1330 – 1550, Praha 2008, 59, kat. č. 17
- PUPPI 1962 — Lionello Puppi: Maestri italiani del colore nella Galleria Nazionale di Praga, in: Emporium, CXXXV, č. 808, Bergamo 1962, 147–158
- REARICK 1968 – William R. REARICK: Jacopo Bassano's Later Genre Paintings, in: The Burlington Magazine, CX, č. 782, London 1968, 241–249
- REARICK 1980 – William R. REARICK: The Portraits of Jacopo Bassano, in: Artibus et historiae, 1, Cracow 1980, 99–114
- REARICK 1992a – William R. REARICK: Jacobus a Ponte Bassanesis. I disegni della vicchiaia (1577–1592), Bassano del Grappa 1992
- REARICK 1992b – William R. REARICK, in: BROWN Beverly Luise/MARINI Paola (ed): Jacopo Bassano c. 1510–1592. Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre–6 dicembre, Bologna 1992, 168, kat. č. 63
- REARICK 1992c – William R. REARICK.: Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano, in: BROWN Beverly Luise / MARINI Paola (ed): Jacopo Bassano c. 1510–1592. Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre–6 dicembre, Bologna 1992, LVII–CLXXXVIII
- REARICK 1996–1997 – William R. REARICK: I clienti veneziani di Jacopo Bassano, in: Bollettino del Museo Civico di Bassano, č. 17–18, Bassano del Grappa 1996–1997, 51–82.
- RIDOLFI (1648) 1837 – Carlo RIDOLFI (ed.): Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, sv. 2, Padova 1837
- ROMANI 1992a – Vittoria ROMANI, in: BROWN Beverly Luise/MARINI Paola (ed): Jacopo Bassano c. 1510–1592. Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre–6 dicembre, Bologna 1992, 80, kat. č. 28
- ROMANI 1992b – Vittoria ROMANI: Jacopo Bassano 1555 – 1568, in: BROWN Beverly Luise/MARINI Paola (ed): Jacopo Bassano c. 1510–1592. Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre–6 dicembre, Bologna 1992, 69 – 74
- ROSSEN 1997 – Susane F ROSENE, in: Italian drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago, Chicago 1997, 24–25, kat. č. 21
- RUIZ MANERO 2011 – José María RUIZ MANERO: Los Bassano en España. Madrid 2011
- SLAVÍČEK 1993 – Lubomír SLAVÍČEK (ed): Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství, katalog výstavy, Praha 1993
- SLAVÍČEK 2007 – Lubomír SLAVÍČEK: „Sobě, umění přátelům“: Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno 2007
- SMIRNOVA 1971 – Irina Aleksejevna SMIRNOVA: Due serie delle „stagioni“ bassanesche e alcune considerazioni sulla genesi del quadro di genere nella bottega di Jacopo da Ponte, in: Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi, Venezia 1971, 129–137
- SMIRNOVA 1971 – Irina Aleksejevna SMIRNOVA: Due serie delle „stagioni“ bassanesche e alcune considerazioni sulla genesi del quadro di genere nella bottega di Jacopo da Ponte, in: Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi, Venezia 1971, 129–137
- SMIRNOVA 1976 – Irina Aleksejevna SMIRNOVA: I□A□kopo Bassano i Pozdnee Vozrozhdenie v Venet□s□ii, Moskva 1976

- OTTŮV SLOVNÍK 1903, in: Ottův slovník naučný, 20, Praha 1903, 218
- SOUKUP 1996 – Michal SOUKUP (ed): Olomoucká obrazárna I. Italské malířství 14.–18. století z olomouckých sbírek, Olomouc 1996
- ŠAFAŘÍK 1962 – Eduard A. Šafařík (ed): Výstava přírůstků 1959 – 1962. Obrazy, Praha 1962
- ŠAFAŘÍK 1968 – Eduard A. Šafařík (ed): Die venezianische Malerei in den tschechoslowakischen Sammlungen, in: Venezianische Malerei 15. bis 18. Jahrhundert. Ausstellung 25. April bis 25. Juni 1968 im Albertinum Dresden, Dresden 1968, 25-29
- TOGNER 1998 – Milan TOGNER (ed): Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži, Kroměříž 1998
- TOMAN 1909 – Prokop TOMAN: Doplnky k soupisu památek uměl. a hist. v král. českém, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze, XVII, Praha 1909, 169-174
- VAN MANDER 1604 – Karl VAN MANDER: Het Schilder-Boeck, The Hague 1954
- VASARI (1568) 1997 – Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů, sv. 2, Praha 1997
- VENTURI 1929 – Adolfo VENTURI: Storia dell'Arte italiana, IX: La pittura del Cinquecento, parte IV, Milano 1929
- VERCI 1775 – Giovanni Battista Verci: Notizie intorno alla vita e alle Opere de' Pittori, Scultori e Intagliatori della Città di Bassano, Venezia 1775
- ZAMPETTI 1957 – Pietro ZAMPETTI: Jacopo Bassano. Catalogo della mostra 29 giugno–27 ottobre 1957, Venezia 1957
- ZAMPETTI 1958 – Pietro ZAMPETTI: Jacopo Bassano. Commento di Pietro Zampetti, Roma 1958
- ZOTTMANN 1908 – Ludwig ZOTTMANN: Zur Kunst der Bassani, Strassburg 1908

Seznam výstav

Praha 1945 – Výstava vybraných děl 14. – 20. století. Národní galerie, katalog výstavy, Praha 1945

Praha 1962 – Výstava přírůstků 1957 – 1962: obrazy. Národní galerie v Praze, katalog výstavy, Praha 1962

Drážďany 1968 – Venezianische Malerei 15. bis 18. Jahrhunderts, Ausstellung im Albertinum Dresden, Dresden 1968

Liptovský Mikuláš 1984 – Staré evropské umění 16. – 18. století ze Sbírek Národní galerie v Praze, katalog výstavy, Oblastní galerie Petra M. Bohúňa v Liptovském Mikuláši, Praha 1984

Praha 1984/Olomouc 1985 – Musica picta. Hudba v evropském a českém malířství 15. – 18. století k roku české hudby, katalog výstavy, Praha, Šternberský palác prosinec 1984 – únor 1985. Olomouc, Krajské vlastivědné muzeum, Oblastní galerie výtvarného umění březen až květen 1985, Praha 1984

Japonsko 1987 – Masterpieces of european painting from the National Gallery in Prague, katalog výstavy, Tokyo 1987

Bassano del Grappa 1992/Fort Worth (Texas) 1993 – Jacopo Bassano c. (1510–1592), catalogo della mostra a cura di B. L. Brown e P. Marini, Bassano del Grappa, Museo civico e Texas, Kimbel Art Museum, Bologna 1992

Praha 1996 – 1997 – Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy, katalog výstavy Národní galerie v Praze Šternberský palác, Olga Pujmanová (ed), Praha 1996

Trieste 1996 – 1997 – Tesori di Praga: La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca, catalogo della mostra Scuderie del Castello di Miramare a cura di Ladislav Daniel, Milano 1996

Praha 1997/Brno 1998 – Benátčané: Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek, katalog výstavy Praha Jízdárna Pražského hradu a Brno, Místodržitelský palác, Ladislav Daniel (ed), Milano 1996

Seznam vyobrazení

1. **Zvěstování pastýřům**, Jacopo Bassano, 1558, Olej, plátno, 106,1 x 82,6, inv. č. 1939. I. 126 (Kress 258), Washington, National Gallery of Art, The Samuel H. Kress Collection. Reprodukce z: <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=118975>, vyhledáno dne: 9. 4. 2014.
2. **Podobenství o boháčovi a Lazarovi**, Jacopo Bassano, 1554, olej, plátno, 146 x 221 cm, inv. č. 39. 68, Cleveland, The Cleveland Museum of Art. Reprodukce z: <http://jzbts.g.blog.163.com/blog/static/4304805020101037455843/>, vyhledáno dne: 9. 4. 2014.
3. **Svatý Jan Křtítel na poušti**, Jacopo Bassano, 1558, olej na plátně, 114 x 151 cm, inv. č. 19, Bassano del Grappa, Museo Civico. Reprodukce z: <http://www.tribune.com/wp-content/uploads/2011/03/2.-San-Giovanni-Battista.jpg>, vyhledáno dne: 9. 4. 2014.
4. **Jákobova cesta**, Jacopo Bassano, 1560, olej, plátno, 127,8 x 183,5 cm, inv. č. 103, Hampton Court, The Royal Collection. Reprodukce z: BROWN/MARINI 1992, 95.
5. **Il Presepe**, Jacopo Bassano, 1568, olej, plátno, 240 x 51 cm, inv. č. 17, Bassano del Grappa, Museo Civico. Reprodukce z: BROWN/MARINI 1992, 130.
6. **Léto**, Francesco Bassano, 1578, Praha, olej, plátno, 130 x 175 cm, inv. č. O 315, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1994, 61.
7. **Podobenství o boháčovi a Lazarovi**, bassanovská dílna?, kolem 1700, olej, plátno, 109 x 179 cm, inv. č. O 315; D 671, Liberec, Oblastní galerie Liberec. Reprodukce z: KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1961, nepag.
8. **Večeře v Emauzích**, bassanovská dílna?, kolem 1700, olej, plátno, 90,5 x 122 cm, O 1093, D 182, Liberec, Oblastní galerie Liberec. Reprodukce z: KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1961, nepag.
9. **Bičování Krista**, Jacopo Bassano, 1580, olej, plátno, 139 x 100,2 cm, inv. č. G.S. 26, Frederikssund, The J. F. Willumsen Museum. Reprodukce z: BROWN/MARINI 1992, 186.
10. **Zuzana a starci**, Jacopo Bassano, 1585, olej, plátno, 82 x 127 cm, inv. č. 241, Nîmes, Musée des Beaux-Arts. Reprodukce z: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-2252.html>, vyhledáno dne 9. 4. 2014.
11. **Klanění pastýřů**, Jacopo Bassano, 1592, olej, plátno, 421 x 219 cm Venezia, kostel San Giorgio Maggiore. Reprodukce z: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Jacopo_da_Ponte_-_Adoration_of_the_Shepherds_-_WGA01461.jpg, vyhledáno dne 9. 4. 2014.
12. **Podobenství o boháčovi a Lazarovi**, Francesco Bassano il Giovane, 1577, 117,5 x 164,5 cm, Anglie, soukromá sbírka. Reprodukce z: <http://www.christies.com/lotfinder/LargeImage.aspx?image=http://www.christies.com/lotfinderimages/d16640/d1664004x.jpg>, vyhledáno dne 10. 4. 2014
13. **Vzkříšení Lazara**, Francesco Bassano il Giovane, 1592, olej na plátně, 410 x 238 cm, inv. č. 252, Venezia, Galleria dell'Accademia. Reprodukce z: <http://www.gallerieaccademia.it/sale/sala-xi>, vyhledáno dne 10. 4. 2014.
14. **Trh**, autor neznámý, druhá polovina 17. století?, olej, plátno, 178 x 285 cm, inv. č. KE 3227, O 59, Kroměříž, Arcibiskupský zámek a zahrady Kroměříž. Reprodukce z: TOGNER 1998, 63.
15. **Zvěstování pastýřům**, autor neznámý, 17. století (?), Olej, plátno, 61 x 85 cm, inv. č. KE 1785, O 158, Kroměříž, Arcibiskupský zámek a zahrady Kroměříž. Reprodukce z: TOGNER 1998, 65.

- 16. Večeře v Emauzích**, bassanovská dílna, 1590–1595, olej na plátně, 109 x 164 cm, inv. č. O 293, Praha, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1994, 69.
- 17. Září**, Leandro Bassano, 1585 – 1590, olej, plátno, 145 x 213 cm, inv. č. O 22, Praha, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1994, 63.
- 18. Spící pastýř**, Jacopo Bassano, 1575, uhel na modrém papíře, 26,4 x 36,9 cm, inv. č. 23642, inv. č. 23642, Vídeň, Albertina. Reprodukce z: REARICK 1992a, obr. d. nepag.
- 19. Zvěstující anděl**, Jacopo Bassano, 1575, zesílená černá křída se zásahy bílé křídly na modrém slonovinovém papíře, 22,2 x 22 cm, inv. č. 1995.16.4, Chicago, Art Institute Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection. Reprodukce z: ROSEN 1997, 25.
- 20. Zvěstování pastýřům**, Jan Sadeler, 1595, rytina, 22,2 x 28,4 cm, inv. č. INC. BASS. 544, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio. Reprodukce z: http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00446/AN00446868_001_1.jpg, vyhledáno dne 22. 4. 2014.
- 21. Portrét preláta**, Jacopo Bassano, 1576, olej, plátno, 81x 62 cm, inv. č. 21.2285, Boston, Museum of Fine Arts. Reprodukce z: BROWN/MARINI 1992, 157.
- 22. Portrét starého muže**, Jacopo Bassano, kolem 1580, plátno, 93 x 73 cm, inv. č. 554/4, Melbourne, National Gallery of Victoria. Reprodukce z: <http://fe.fondazionezeiri.unibo.it/foto/120000/97200/97036.jpg>, vyhledáno dne 13. 4. 2014.
- 23. Léto**, Jacopo Bassano?, 1574–1574, olej, plátno, 78,5 x 110,5 cm, inv. č. 4302, Vídeň, Kunsthistorische Museum, Gemäldegalerie. Reprodukce z: http://24.media.tumblr.com/tumblr_m5xdajTU9C1qe0into1_1280.jpg, vyhledáno dne 13. 4. 2014.
- 24. Jaro**, Bassanovská dílna, kolem 1590, olej, plátno, 68 x 86 cm, inv. č. 30, Madrid, Museo Nacional del Prado. Reprodukce z: https://www.museodelprado.es/uploads/tx_gbobras/P00030.jpg, vyhledáno dne 20. 4. 2014.
- 25. Odchod Abraháma do země Kanaán**, Jacopo Bassano a Francesco Bassano il Giovane, 1576 – 1577, olej, plátno, 93 x 115,5 cm, inv. č. 4/60, Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Reprodukce z: <http://www.atlantedelarteitaliana.it/artwork-2241.html>, vyhledáno dne 13. 4. 2014.
- 26. Odchod Abraháma do země Kanaán**, Francesco Bassano il Giovane, 1580–1599, Olej, plátno, 98,5 x 125 cm, inv. č. SK-A-3377, Amsterdam, Rijksmuseum. Reprodukce z: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=bassano&p=8&ps=12&ii=5#/SK-A-3377,89>, vyhledáno dne 22. 4. 2014.
- 27. Odchod Abraháma do země Kanaán**, Pietro Monaco, 1763, rytina, 36,3 x 50,5 cm, stampa A. 8. 154, Benátky, Museo Biblioteca Correr. Reprodukce z: http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00768/AN00768130_001_1.jpg, vyhledáno dne 22. 4. 2014.
- 28. Odchod Abraháma do země Kanaán** Jacopo Bassano a Francesco Bassano il Giovane, počátek 70. let. 16. století, 191 x 257 cm, inv. č. 38678, Ottawa, National Gallery of Canada. Reprodukce z: <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=46013>, vyhledáno dne 14. 4. 2014.
- 29. Podobnoství o boháčovi a Lazarovi**, Jan Sadeler, 1598, rytina, 23,8 x 30 cm, inv. č. Inc. Bass. 542, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio. Reprodukce z: http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00512/AN00512386_001_1.jpg, vyhledáno dne 22. 4. 2014.
- 30. Kristus v domě Marty a Marie**, Jan Sadeler, 1598, rytina, 22,5 x 29,2 cm, Inc. Bass. 541, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio. Reprodukce z: <http://www.>

britishmuseum.org/collectionimages/AN00058/AN00058353_001_1.jpg, vyhledáno dne 24. 4. 2014.

31. Večeře v Emauzích, Raphael Sadeler, 1593, rytina, 24 x 30,3 cm, inv. č. Inc. Bass. 552, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio. Reprodukce z: http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00449/AN00449217_001_1.jpg, vyhledáno dne 22. 4. 2014.

32. Večeře v Emauzích, Jacopo Bassano a Francesco Bassano il Giovane, 1576–1577, olej, plátno, 95 x 124 cm, Skotsko, soukromá sbírka Radnor Castle. Reprodukce z: BROWN/MARINI 1992, 167.

33. Večeře v Emauzích, Bassanovská dílna? / (Paolo Fiammingo?), kolem 1590, olej, plátno, 108 x 148, inv. č. 1045, BZ 660, Hrad Bouzov. Reprodukce z: ELBELOVÁ 2003, 58.

34. Bičování Krista, Leandro Bassano, kolem 1590, olej, plátno, 166 x 101 cm, inv. č. 40. 25, Hartford, The [Wadsworth Atheneum](http://www.wadsworthatheneum.org). Reprodukce z: <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/foto/120000/97200/97195.jpg>, vyhledáno dne 14. 4. 2014.

35. Zuzana a starci, Jacopo Bassano, 1555–1556, olej, plátno, 89 x 114,8 cm, inv. č. 14706,

Ottawa, National Gallery of Canada. Reprodukce z: <http://www.judgmentofparis.com/pinacotheca/bassano/bassano01.jpg>, vyhledáno dne 14. 4. 2014.

36. Zuzana a starci, Leandro Bassano, kolem 1595, olej, plátno, 80 x 213 cm, Petrohrad, Ermitáž. Reprodukce z: http://www.hermitagemuseum.org/tmplobs/KG7XIK3JK5RIY_404E6.jpg, vyhledáno dne 14. 4. 2014.

37. Návrat Jáкова do země Kanaán, Jacopo Bassano, 1580, olej, plátno, 150 x 205 cm, Benátky, Palazzo Ducale. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/art/b/bassano/jacopo/2/12jacob1.jpg>, vyhledáno dne 15. 4. 2014.

38. Návrat Jáкова do země Kanaán, autor neznámý, 17. století?, olej, plátno. Reprodukce z: http://media.mutualart.com/Images/2009_07/25/0290/666881/c2d51ddc-8af2-4691-b7c1-efd6a8ebeebe_g_570.Jpeg, vyhledáno dne 15. 4. 2014.

39. Kristus v domě Marty a Marie, Jacopo Bassano a Francesco Bassano il Giovane, 1576 – 1577, olej, plátno, 98 x 126,5 cm, Inv. č. 79.13, Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation. Reprodukce z: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/immagine/00004P/2141OP631AU3375.jpg>, vyhledáno dne 15. 4. 2014.

40. Trh, Francesco Bassano il Giovane, 1580–1585, olej, plátno, 125 x 280 cm, inv. č. 4319, Vídeň, Kunsthistorisches Museum Wien. Reprodukce z: FERINO-PAGDEN/PROHASKA / SCHÜTZ 1991, 84.

41. Klanění pastýřů, Francesco Bassano il Giovane, kolem 1592, olej, plátno, Tours, kostel San Sinfiorano. Reprodukce z: ARSLAN 1960b, č. 228.

42. Klanění pastýřů, Francesco Bassano il Giovane?, olej, plátno, 100 x 133 cm, Řím, Galleria Doria Pamphilj. z: <http://www.fondazionezeri.unibo.it/foto/120000/97600/97259.jpg>, vyhledáno dne 15. 4. 2014.

Seznam vyobrazení v katalogu

1. **Zvěstování pastýřům.** Reprodukce z: ALBERTON VINCO DA SESSO 1992, 151.
2. **Podobizna staršího muže.** Reprodukce z: KATALOG 2005, 41.
3. **Léto.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
4. **Odchod Abraháma do země Kanaán.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
5. **Podobenství o boháčovi a lazarovi.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
6. **Večeře v Emauzích.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
7. **Bičování Krista.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
8. **Zuzana a starci.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
9. **Klanění pastýřů.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
10. **Odchod Abraháma do země Kanaán.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
11. **Návrat Jáкова do země Kanaán.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
12. **Kristus v domě Marty a Marie.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
13. **Trh.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
14. **Klanění pastýřů.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
15. **Panna Marie s dítětem a malým Janem Křtitelem.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.
16. **Klanění pastýřů.** Reprodukce z: PUJMANOVÁ 2008, 59.
17. **Kladení do hrobu.** Foto: Národní galerie v Praze, David Stecker, Jan Diviš.